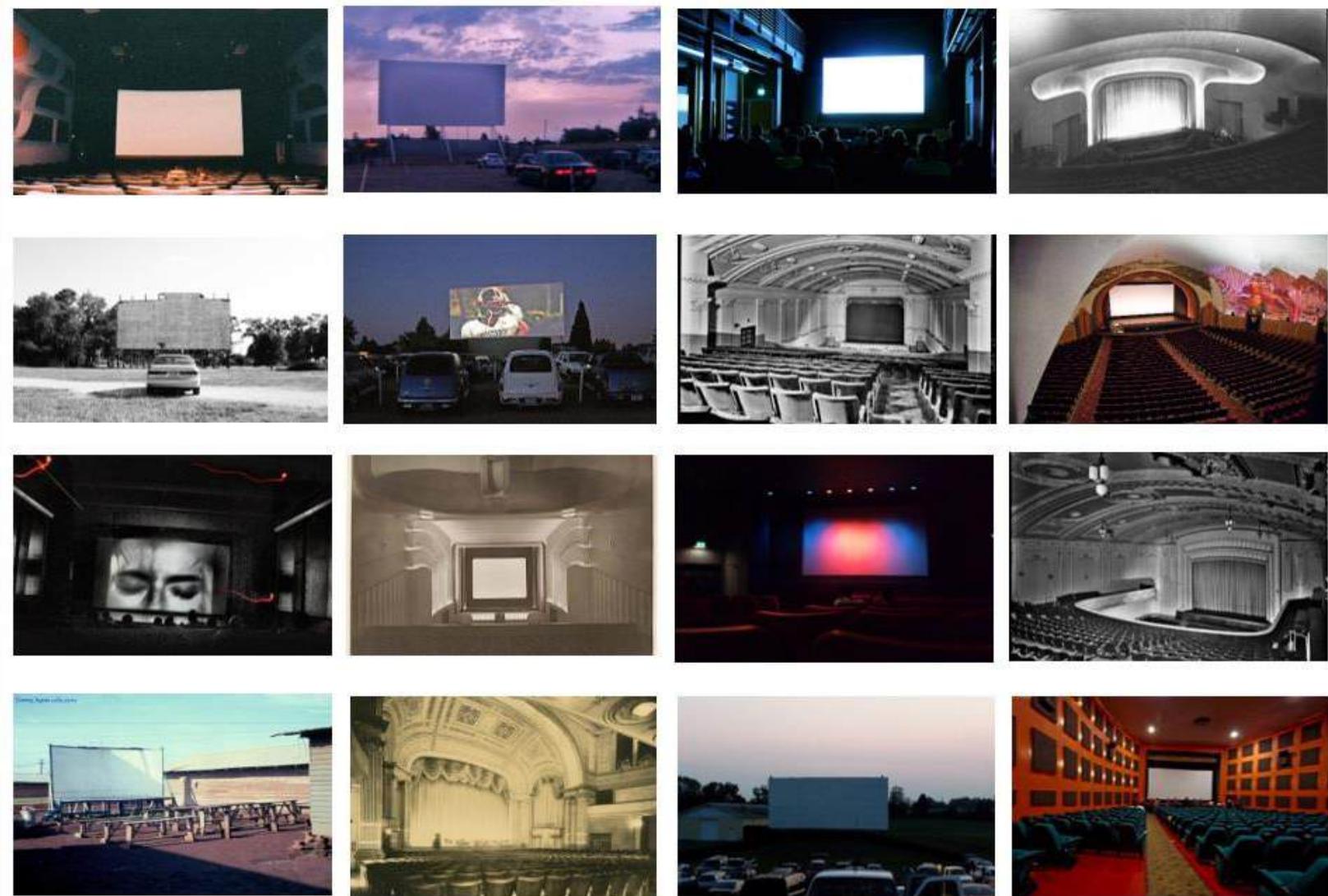


| Visajel |

NUEVAS PANTALLAS

No.3





CON EL APOYO DE:

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL, GRUPO DE INVESTIGACIÓN CALIGARI
Y LA FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Luisa González, Lina Sánchez, Catalina Ballesteros, María Andrea Díaz, Natalia Imery,
Valentina Marulanda

WEB MASTER Y DISEÑO:

María Andrea Díaz

COMUNICACIONES:

Lina Sánchez

REDES SOCIALES:

Catalina Ballesteros

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN PDF:

Valentina Marulanda

HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO:

Juan Fernando Ramírez Arango, Mauricio Durán, Jerónimo Atehortúa Arteaga, Diana Trujillo,
Maryoli Ceballos, Pedro Adrián Zuluaga, Luisa González, Jorge Acero, Yamid Galindo,
Santiago Andrés Gómez, Andrea Barragán.

IMÁGENES EN PORTADA:

De izquierda a derecha, parte superior:

Timothy Tolle (The Screen, 2007); Bradley Gordon (drive-in screen, 2008); Kenneth Lu (Watching a blank screen, 2007); Sam Hood (Minerva Theatre, Sydney, 1939); Patrick Feller (Twin Ranch Drive-In Movie Theater, Cleveland – Texas, 2009); Bruce Fingerhood (motor vu drive in, Dallas – Oregon, 2006); State Library Victoria Collections (Empress Theatre, Prahran, 1949); John Fellner (Avalon Casino Movie Theater, 2012); Hobvias Sudoneighm (My Dad is 100 Years Old, 2007); Sam Hood (Victory Theatre, Sydney, 1930); Mark Hillary (Empire Ealing Screen 2, 2008); State Library Victoria Collections (Barkly Theatre, Footscray, 1949); Tommy Japan (Outdoor movie theater, at Camp Enari, 2014); Powerhouse Museum (Regent Theatre, Melbourne, 1929); Daniel Rothamel (When will it start, 2008); Tony Webster (Riverview Theater, 2008)

Imágenes con licencia Creative Commons
Algunos derechos reservados (Reconocimiento)

CONTACTO:

revistavisaje@gmail.com

www.revistavisaje.com

Cali, Agosto 2014

INDICE

DOSSIER: NUEVAS PANTALLAS

INVESTIGACIONES

1. Crónica de la memoria: El cine por primera vez
Por: Yamid Galindo.....Pág.: 6-13

2. Tres modelos de crítica de cine en Colombia: Carlos Álvarez,
Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez
Por: Mauricio Durán.....Pág.: 14-40

ENSAYOS:

3. Mutaciones del cine en la era digital: La ampliación del campo de batalla
Por: Jerónimo Atehortúa Arteaga.....Pág.: 41-48

4. Diario de Cuenca: “Reinventar el cine desde la provincia”
Por: Pedro Adrián Zuluaga.....Pág.: 49-50

5. ¿Crear para quién?: Construir público desde la etapa de escritura
Por: Diana Trujillo.....Pág.: 52-53

6. Espacios para una dictadura.
Por: Maryoli Ceballos.....Pág.: 55-58

7. La ley 1556 o el paisaje que seremos
Por: Pedro Adrián Zuluaga.....Pág.: 59-62

CORRESPONSALES:

8. Historia de la Cinemateca de la Universidad del Valle
Por: Luisa González.....Pág.: 63-72

ÍNDICE

OTROS TEXTOS

RESEÑAS:

9. En el baño con Alén
Por: Jorge Acero..... Pág.: 73-77

10. Grey Gardens de los Hermanos Maysles
Por: Luisa González..... Pág.: 78-82

ENSAYOS:

11. American Splendor: El árbol genealógico del Realismo Sucio
...De Bukowski a...Kurt Cobain.
Por: Juan Fernando Ramírez Arango..... Pág.: 83-99

INVESTIGACIONES:

12. Porque sí
Por: Santiago Andrés Gómez..... Pág.: 101-111

CORRESPONSALES:

8. Haciendo las paces con Víctor Gaviria: la primera semana
en la Cátedra Cinemateca.
Por: Andrea Barragán..... Pág.: 112-114

EDITORIAL

Si bien cuando planteamos la propuesta para la tercera edición de la Revista Visaje, pensábamos oportuno centrarnos en el complejo formación de públicos/exhibición (festivales locales, muestras, cineclubes y cinematecas) todo empezó a tomar un rumbo inesperado cuando al cerrar la convocatoria de textos, encontramos un sector cultural desunido y sobre todo desinteresado en escribir sobre su propia práctica.

Fue así, como el número tres de la revista empezó a hacerse más y más complejo. Las distintas dificultades que surgieron para la conclusión de este tercer número, nos ha llevado a preguntarnos sobre los usos y las dinámicas de trabajo de la Revista Visaje: una publicación virtual elaborada en colectivo, de carácter gratuito y sin ánimo de lucro, dedicada a las prácticas audiovisuales y el cine.

Así las cosas, con muchas preguntas y un proyecto editorial por repensar, presentamos la tercera edición de la Revista Visaje. En este nuevo grupo de textos publicados, hemos incluido escritos de estudiantes y gestores culturales que de una forma sencilla han compartido su opinión acerca de festivales, salas alternas y proyectos audiovisuales. Así mismo continuamos publicando textos de carácter investigativo y analítico que nos llegan principalmente de docentes, investigadores

y estudiantes de maestría. Contamos por otro lado, con textos breves que hemos decidido republicar: un par de escritos de Pedro Adrián Zuluaga, tomados de su blog personal La Pajarera del Medio, a propósito de la temática propuesta para la tercera edición “Nuevas Pantallas”; otros texto de la edición N# 1 de la revista Ciudad Vaga de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, en la que varios estudiantes realizaron reportajes y crónicas sobre los antiguos teatros de cine en el Valle del Cauca, ya cerrados o en vías de extinción, en aquel entonces; y una réplica de una selección de videos para la pestaña de Visual que nos llegó a través de Chichipato y su blog.

También contamos con un grupo de textos por fuera del dossier que aportan a nuestra intención de hablar de Latinoamérica como un espacio de creación y de pensamiento de imágenes. Con ellos les recordamos también a nuestros lectores y aportantes a ésta página que pueden enviarnos sus textos en cualquier momento del año. La convocatoria es permanente. Sin más, los dejamos ante este número lleno de búsquedas, opiniones, historias y encuentros.

Comité Editorial Revista Visaje



Crónica de la memoria: el cine por primera vez

Por Yamid Galindo

¿Qué es pues el cine entonces?

Pues bien, el cine es simplemente “normal”, como la vida.

Roland Barthes.

Primer corte

Ejercicio de memoria sería recordar cómo fue nuestra primera vez ante la pantalla gigante, qué película vimos, con quién fuimos, si fue entre semana o el denominado matiné para niños y jóvenes, además de las sensaciones que sentimos de ahí en adelante ante la emoción de asistir a la función del teatro de barrio. Para algunos su visita a la sala oscura pudo haber sido en la escuela, en la campaña educativa que una reconocida empresa de aseo bucal entregaba cada año escolar con el famoso doctor muelitas y su frase “los dientes de arriba se cepillan hacia abajo, los dientes de abajo se cepillan hacia arriba”, filme institucional en 16 mm., y dibujos animados, acompañado del kit respectivo que cada escolar llevaba a su casa en el proceso comercial preciso que la empresa deseaba para ofrecer su producto.

También en el colegio el cine se atravesaba de vez en cuando, nuevamente en 16 mm., con los famosos documentales educativos de la BBC de Londres en temas científicos o de ciencias naturales o una ficción religiosa para complementar la clase, Moisés o Los Diez Mandamientos. Pero la opción más concurrida

que mezclaba diversas edades, y otros colegios, eran aquellos contratos que hacían los directivos escolares con empresarios externos que ofrecían alguna función en el principal teatro de la ciudad, con una cinta de moda o “adecuada” para la edad, hora y media de silbidos, disputas colegiales con grotescas palabras, besos fortuitos de parejas clandestinas, saboteo constante al vecino de al frente –chicles, escupitajos, jalones de pelo, etc.–, finalmente, el descanso para algunos –sobre todo los profesores- al denotar en la pantalla los créditos de tan in-sufrible experiencia.

Si devolvemos el rollo del tiempo a la exhibición primitiva del cine, encontramos que es un dispositivo envuelto en el espectáculo de feria, novedad científica que refleja el mundo real en la irreal sombra de un espacio adecuado para su efecto, la caverna de Platón con la cámara oscura descrita como una habitación con un minúsculo agujero en una de las paredes. Con emisarios puestos en puntos estratégicos y universos diversos, los precursores del cine ofrecieron su invento proyectando cintas cortas de hechos cotidianos o por el contrario filmando el día a día para imprimir y proyectar en la noche, donde

algunos espectadores sorprendidos veían reflejada su estampa y terruño en el cotidiano acontecer de su vida pública, sorprendidos asentían el impacto de verse, aplaudiendo, riendo o abrazándose con el público acompañante; por el contrario, violentados en su imagen, censuraban la desfachatez que sin autorización, había cometido el comerciante al ponerlos en evidencia ante los demás por el efecto de la imagen hecha movimiento.

Contrario a lo que se cree, el cine casero también fue tradicional en los primeros momentos del cine, espacios pequeños con pocos asistentes al disfrute de la exhibición, como sucedió con el cinematógrafo de Auguste y Louis Lumière entre las sombras y las luces aquel 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indio del Grand Café en el número 14 del Bulevar de los Capuchinos, cuando puso su artefacto a disposición de un público asombrado ante la salida de los obreros de la fábrica o el regador regado.

Más adelante, con los usos emergidos en los avances técnicos, los pequeños proyectores aparecieron en la industrialización del arte para medios educativos y divertimento familiar, ejemplo concreto los denominados Pathé Baby que se comercializaron al espacio de la enseñanza escolar y al ámbito privado de la sala con obras de Chaplin, Félix el Gato, o documentales del mundo –vistas en movimiento-.

El proyector fílmico, económico, sencillo y acomodado a las necesidades del público, se fue instaurando en las acciones de divertimento creadas por un sector de la población, sobre todo la de las altas esferas que podía acceder por su situación económica al entramado completo: equipo, películas y pantalla. Forma de mostrar a los invitados cierto status cultural de acceso a un aditamento de moda en los ambientes sociales de las principales ciudades en las primeras décadas del Siglo XX, donde el cine en toda su extensión, podía ser observado sin mediar la censura.



Fig.1 Pathé Baby.

Dos dimensiones de ver el cine fueron puestas al mercado por Eastman Kodak, la primera en 1923 con la película de 16 mm., oposición al ya tradicional cine en 35 mm., posibilidad para algunos países que veían en el formato un elemento económico y sencillo de realización cinematográfica extensiva a diversos empleos, desde la educación hasta la diversión en privado. En 1932 apareció el Súper 8 –Cine Kodak Eight, u 8 Estándar- sistema casero que con el tiempo cobró relevancia entre cineastas, y que al día de hoy se recupera –igual que el 16 mm.- de archivos caseros para realizar obras filmicas que ponen sobre el presente memorias escondidas de un hecho familiar común.

Por su parte las cámaras de video en su evolución científica y técnica, aportaron al entorno cultural, económico y social de los países en desarrollo, en el entramado de la creación artística, la aparición del medio televisivo, y su apuesta al uso casero para registrar los hechos más relevantes del hábitat familiar: cumpleaños, paseos, navidad, fin de año, etc., hacen parte del espectáculo privado puesto público al ser exhibido en momentos trascendentales cuando el hecho social lo ameritaba. Teniendo luego otros artefactos de la “reproductividad técnica” como dirá Walter Benjamín para las obras de arte, pero desde video y el cine, con el betamax creado por Sony en 1975, el VHS –Video Home System- aparecido en el mercado en 1973 por JVC, los dos, cassetes de cinta magnética en algunos casos regrabables, y que sirvieron para comercializar el cine y ponerlo al alcance del hogar, surgiendo un nuevo mercado de producción y exhibición con las video tiendas.

Con la aparición del DVD -Digital Versatile Disc- en 1995, nuevamente se transforma el mercado audiovisual, y con este la metamorfosis más efectiva de la conservación cinematográfica, algo insospechado en otros momentos en el ámbito del patrimonio, lo que puso en el mercado, elegante y ordinariamente, las películas más connotadas de la historia del cine, socializando el séptimo arte,

convirtiéndolo más asequible en sus obras maestras, y creando cierta especialidad ficticia donde todos opinan y asumen el hecho filmico en sus cineclubes domésticos, con tres características: como capital cultural -acorde a los diversos gustos-, vulgarización eficaz, y generalización traumática.

El recorrido realizado pone de manifiesto algunas formas y medios de ver cine por primera vez, agregando que algunos como los de la telefonía móvil, y la internet con su plataforma, suman al hecho del encuentro con “el mundo puesto al alcance de la mano” como decía el mago George Méliès. Seguimos inmersos al mundo, más cercanos y con mayor intensidad, compartiendo, pegando, copiando, borrando, en medio de la infinita obra del ser humano que con los pasos del día a día sobrepone un nuevo invento.

Segundo corte

Cada ciudad o población tuvo su primera vez con el cinematógrafo, y en ellas sus ciudadanos que, sorprendidos o ansiosos del encuentro, se acercaron a ese invento insólito, extraordinario, peligroso, oscuro, mágico y soñador. Sin importar clase o condición social, convergían al espectáculo de feria que exhibía esas sobras luminosas del retrato de un mundo desconocido, y que se ponía al alcance del ojo y el oído. Así, a lomo de mula, en Colombia llegó el cine por primera vez a muchas plazas, entrando en una dinámica de recorrido y riesgo de algunos pequeños empresarios que veían en el negocio del cine una fuente económica de grandes réditos, tal cual como acontece con el texto que publicamos a continuación sobre “el cinematógrafo” en un sitio cualquiera de nuestra geografía nacional en 1939, acción que involucra las autoridades civiles del sitio, sus pobladores, y al arriesgado Asdrúbal, operador y exhibidor filmico que recorre con ilusiones sitios inesperados para virar los rollos de historias

desconocidas, a públicos ansiosos en el teatro de la vida cotidiana.

El cinematógrafo

En el corillo del martes por la tarde, en la plaza, frente a la casa parroquial, el barbero dio la noticia. El cura, el jefe civil, el médico, el juez de municipio, el procurador, el bachiller secretario de la jefatura civil, el boticario, el hacendado, y Anselmo Pérez, que no era nada, pero cuyas opiniones se respetaban como las del que más, hallábanse sentados en sendas sillas de cuero cuyos espaldares apoyaban en los árboles.

- ¿No lo saben ustedes, señores? Un mozo de la capital, un tal Asdrúbal González, va a traer la semana que viene un cinematógrafo, y va a dar unas funciones.

- ¡Al fin! –exclamó el bachiller, secretario de la jefatura civil-. Ya no era posible tolerar más este aislamiento en que vivimos: es necesario que la civilización llegue a nuestro pueblo, que nos abramos a las grandes corrientes culturales que circulan por el mundo. Nos estamos idiotizando.

-Más nos valiera que llegaran perlas de quinina y vacuna contra la viruela, y no cinematógrafo – replicó el médico.

- ¿Cinematógrafo? ¿Y qué llaman eso? –inquirió el hacendado.

-Pero, ¿cómo? ¿Es posible que no lo haya oído mentar? –le preguntó Anselmo Pérez-. El cinematógrafo es un aparato modernísimo, la última palabra de la ciencia, por medio del cual se ven muñecos, con sus brazos y sus piernas y todo, tal cual una fotografía, que se mueven sobre una sábana tendida que se llama pantalla.

-Dicen que sale una vieja embozaleada que hace morisquetas para quitarse el bozal, lo mismo que si estuviera viva, y es divertidísimo –informó el boticario.

-También aseguran que hay una pata que pasa caminando, con sus siete paticos detrás, y se echa a nadar en una laguna –dijo el procurador.

- ¿Muñecos moviéndose solos sobre una sábana?

- ¡Qué va! A otro perro con otro hueso –murmuró el juez de municipio-. De seguro que detrás de la susodicha sábana se pone alguno que mueve los muñecos con cordoncitos.

- ¿Y ese tal cinematógrafo no será medio subversivo? ¡Cuidado pues! –recelo el jefe civil.

-Por lo menos es inmoral -anatematizó el cura-. Nada edificante debe ser eso de que aparezcan viejas embozaleadas haciendo morisquetas delante de un público formado por personas decentes y piadosas.

Su opinión fue compartida por todo el sector conservador de la población.

-Ese fulano cinematógrafo tiene que ser invención del demonio –repetían las devotas.

En cambio, entre las muchachas casaderas, el entusiasmo era grande.

-Ay, papá: no nos podemos perder del cinematógrafo nos tienes que llevar.

Alma de pionero o de conquistador, audacia de navegante por mares inexplorados o de sabio aventurándose en incógnitas regiones del misterio de la vida, tenía, ciertamente, Asdrúbal, aquella mañana en que tomó, con sus máquinas, sus aparatos, sus lámparas y sus reflectores, el plácido sendero de la aldea. Los cajones que se balanceaban, conteniéndolos, sobre el lomo de sus mulas, eran en apariencia de sobria y de sencilla madera: pero de ellos dimanaba un prestigio satánico. Las gentes los veían pasar como si fuesen sarcófagos.

El joven tuvo que explicarle varias veces, y muy prolijamente, al jefe civil, en qué consistía su propósito, antes de obtener el permiso para la función.

El día anunciado, la población estaba sobre ascuas. Desde temprano las muchachas comenzaron a emperifollarse, y las mismas reacias de días antes, dulcificando sus escrúpulos, buscaban un pretexto para satisfacer su curiosidad.

-San Jerónimo dice que es bueno enterarse del peligro para mejor precaverse de sus asechanzas.

La turba de los chicos mosconeaba alrededor del solar que Asdrúbal había improvisado en teatro. A la hora fijada, el local estaba repleto, y el señor jefe civil hizo acto de comparecencia: grave el continente, taimada la expresión, examinó con suspicacia la casilla donde estaban las máquinas infernales, no quiso sentarse ni muy cerca ni muy lejos de ellas, e hizo que con cierto disimulo algunos agentes de policía se colocasen en su jurisdicción.

La tensión espiritual iba subiendo. Hacía calor, y la gente se revolvía en sus asientos, mirando con inquietud a Asdrúbal, quien, en mangas de camisa y después de haber contado las entradas, manipulaba sus artefactos.

Una obertura por la orquesta no hizo sino caldear aún más los nervios, poniéndolos al rojo vivo. Cuando la música terminó era el silencio tan profundo como una catalepsia. Ni los perros ni los lejanos gallos se atrevían a aullar en las calles o a cacarear en la burguesa holgura de sus corrales. Asdrúbal ultimó sus preparativos: todo el mundo se dio cuenta de ello, y todo el mundo palideció. Entonces metió algo en una máquina, giró sobre sus talones y apagó la luz.

El público quedó anheloso. Pasó un instante, un segundo instante: apenas un par de milésimas de

instante. Entonces comenzó un ligero murmullo, que subió de tono con vertiginosa rapidez. Alguien se paraba de sus asientos. Varias sillas caían.

- ¡Eso sí que no! ¡Aquí no me viene usted con vagabunderías! ¡Préndame esa luz, porque hay familias!

-Gritó de repente, con su poderosa, tonante voz, el señor jefe civil. Sacó su revolver:

- ¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

Lo descargó tres veces al aire. Los policías que estaban en su turno también produjeron los suyos, y comenzaron a disparar. Había otras varias armas en el local: se supo porque todos se dejaron oír. Los que todavía no se habían puesto de pies, lo hicieron. Las sillas que no habían caído al suelo, cayeron. Una mujer principió a chillar:

- ¡Socorro! ¡Socorro!

Otra le contestó enseguida:

- ¡Ave María Purísima!

Los hombres se arremolinaban. Los chicos corrían.

Las madres agarraban a sus hijos. Las novias se abrazaban de sus novios. Las esposas buscaban a sus maridos:

- ¡Sinfondo! ¡Sinfondo Mío! ¿qué te has hecho? Los cuerpos se tropezaban en la sombra. La gente se desbandaba hacia la entrada del solar. Algunos tropezaron con la casilla y al derribaron:

- ¡Cuidado, que va a estallar! –gritó alguien.

Un señor obeso, que corría a cuatro patas, sintió que un pesado zapato de gruesos clavos se le asentaba con toda fuerza sobre la mano: dando un berrido de dolor se enderezó de golpe, y lanzó

un puñetazo al frente. Sin decir palabra el vecino se revolvió contra él, le contestó con el mismo entusiasmo, y ambos se liaron a trompicones. Algunos que estaban cerca, alcanzados por los puñetazos, terciaron en la refriega. Varias señoritas de edad fueron pisoteadas. Muchas muchachas sufrían magullones y sentían contactos nada delicados en diferentes localidades de sus cuerpos. Varios niños plañoan a punto de perecer sofocados. De este modo ardían en el solar, hasta hace un minuto pacifico, numerosas guazábaras singulares, a la sombra del negro firmamento donde sonreían benévolamente las estrellas.

Tercer corte

Asdrúbal González quedó frustrado ante el espectáculo ofrecido por la comunidad al sentirse en plena oscuridad por arte de magia a causa del cinematógrafo, la penumbra, aliada fiel de las imágenes en el rito de encuentro entre el público y las escenas del rollo que nunca supimos de que se trataban, suscitó escándalo, y dio al traste ante la experiencia de "el cine por primera vez" en un pueblo que ansioso asistió el encuentro, pero no asimiló el acto primario de la atmósfera indicada para integrarse al pasatiempo filmico.



Fig. 2. Interior del Gran Salón Olympia, donde muchos bogotanos vieron cine por primera vez

Podríamos afirmar que el primer camino productivo del cine como espectáculo fue el ofrecido por González, ganancias que fueron sumando a un ahorro propicio para instalarse en alguna ciudad, y con otros socios construir un teatro para seguir proyectando películas, además de otras actividades artísticas. Cines que fueron apareciendo ubicados estratégicamente en el espacio urbano, salones generadores de cultura que fueron adquiriendo las principales obras del circuito cinematográfico mundial, teatros que arquitectónicamente marcaban pautas estilísticas ante el escenario de la pantalla gigante, y sus asistentes estratificados que también empezaban a exigir calidad por el precio de una entrada.

Nuestras principales ciudades guardan en su memoria arquitectónica esos palacios de divertimento social que exhibieron lo mejor del séptimo arte, algunos ya destruidos, otros restaurados, y algunos convertidos para otros oficios: iglesias cristianas, parqueaderos o ventas de chucherías. En Bogotá tendríamos el ejemplo del restaurado Teatro Faenza -1924-; en Medellín el Teatro Junín -1924-, destruido en 1967 para construir el edificio Coltejer; Cali y el Teatro San Fernando, sitio de las exhibiciones del Cine club de Cali en los setentas, convertido en iglesia cristiana; en Barranquilla el Teatro Apolo -1930- luego reconstruido con el nombre de Teatro Metro.

Un caso especial, para el objetivo del texto en su última parte, es el Teatro Egipto -1950-, ubicado en la capital colombiana en la calle décima, a mitad de una efímera y empinada cuadra que comunica el centro histórico del barrio La Candelaria con la circunvalar y la tradicional Iglesia de Nuestra Señora de Egipto. Espacio público de exhibición cinematográfica convertido en "taller de reciclaje" como informa su aviso, allí cada semana, un camión descarga variados objetos que a otros no le sirven, también opera como pulguero de ropa usada, en su interior puede usted encontrar un gran lote dividido en piezas que resguardan diversos artículos: muebles viejos, cartón, pupitres escolares en desuso, estantes, neveras, televisores, lámparas, vidrios partidos, ataúdes –si se les ofrece–, entre otros elementos.

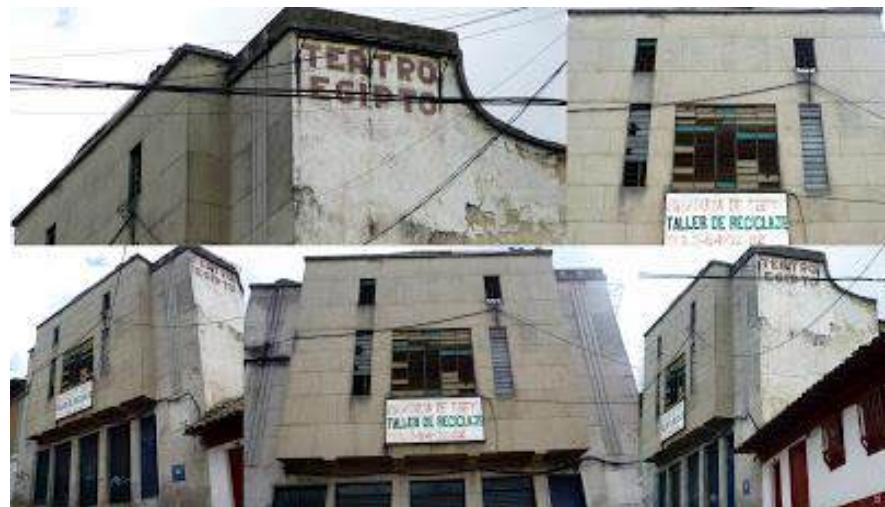


Fig. 3. Teatro Egipto en Bogotá.

Según la investigación de Ávila y López sobre las Salas de Cine, el Teatro Egipcio hace parte de la Fase IV: (1940-1969) La edad de oro, etapa donde aparecen y proliferan en la ciudad los cines de barrio en medio de los diversos procesos de crecimiento que sufría Bogotá, dándose una descentralización del cine como entretenimiento en espacios residenciales populares consolidados o en pleno crecimiento, bajos rasgos no ajenos a la situación sociopolítica del país como la migración del campo a la ciudad o por el contrario a los planes urbanísticos implementados: “Las salas de cine de escala barrial acompañaron los procesos de estructuración y fortalecimiento de comunidades obreras principalmente, por cuanto enriquecieron el espacio cotidiano al conformar plazas y parques centrales, como el Teatro Junín en el barrio Santa Sofía, el Santa Cecilia en el Olaya Herrera, el Unión en la Perseverancia, y los teatros Las Cruces y Quiroga en los barrios del mismo nombre” (pg. 30). También se sumaron grandes empresas de producción internacional que adaptaron sus propios teatros con exclusividad en sus cintas, tal es el caso del M.G.M, sumándole el doblaje en las películas norteamericanas que entraban en franca lid con el cine mexicano, lo que además de sumar variedad en la oferta, trajo consigo una clasificación en los rangos de precios por entrada en tres categorías definidas como teatros de primera, teatros de segunda, y teatros de barrio, estos últimos con un precio menor en su boleta.

Nota in-conclusa

El texto presentado quiere dejar en el ojo del lector-pectador la intención concreta de indagar en su memoria el proceso de su experiencia con el cine al acercarse por primera vez, trasladado a sus círculos familiares inmediatos, y sobre todo como ejercicio académico e intelectual si tiene la oportunidad de enseñar algún área relativa a las imágenes en movimiento con la doble intención de ser una actividad didáctica y pedagógica.

En conclusión, “el cine por primera vez” ubicó diversas reflexiones sobre el encuentro con el cinematógrafo: primero, invitando a un ejercicio de memoria que nos lleva a esa primera vez con las imágenes hechas movimiento, cruzando experiencias personales con acciones concretas de la historia del cine; segundo, transcribiendo un caso literario del espectáculo de feria ofrecido en una población que se asombró y censuro “la insopportable oscuridad del espacio filmico”; tercero, al presentar nuestros palacios de exhibición con un ejemplo concreto.

Fuentes

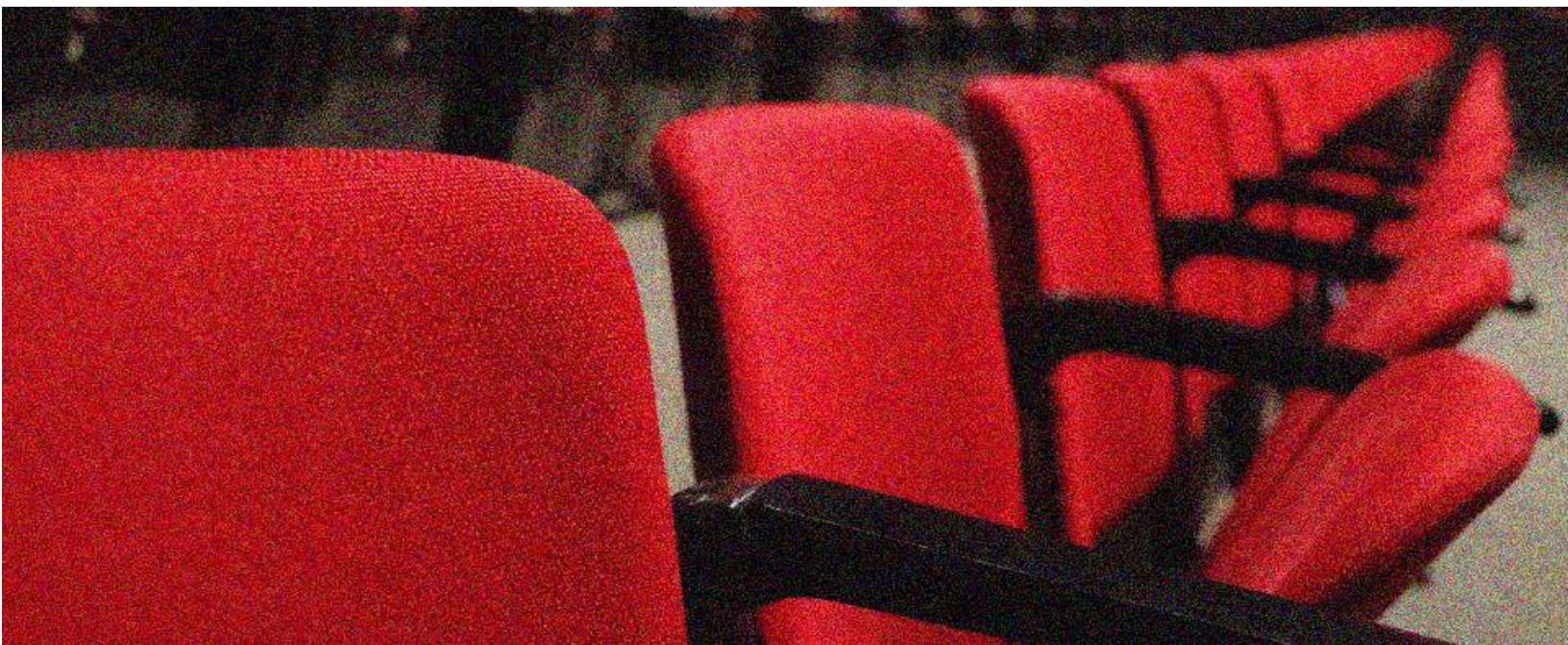
-Jacques Aumont, Michel Marie, Diccionario teórico y crítico del cine, la marca editora, Buenos Aires, 2006.

-Jairo Andrés Ávila G., Fabio López S., Las Salas de Cine, Alcaldía Mayor de Bogotá, Archivo de Bogotá, 2006.

-Revista de las Indias, El Cinematógrafo, Época 2^a, N° 9, septiembre de 1939.

Yamid Galindo

Licenciado en Historia, Universidad del Valle. Estudios de Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Especialista en Historia del Cine, y de Historia del Cine en Colombia. Vinculado a la Cinemateca la Tertulia durante diez años, coordinando el Cine club entre los años 2002 y 2007. En el año 2008 ganó la pasantía en cine para realizar actividades de investigación en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, igualmente en el 2010 le fue otorgada la beca de investigación en cine, las dos entregadas por el Ministerio de Cultura. Ha participado como ponente en diversos eventos académicos, publicado artículos en revistas académicas y libros compilatorios sobre historia, cine y cultura. Profesor de historia del cine en la Universidad Agustiniana en la carrera de Cine y Televisión. Hace parte del grupo de investigación Nación/Cultura/Memoria adscrito al Departamento de Historia de la Universidad del Valle.



Tres modelos de crítica de cine en Colombia: Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez

Por: Mauricio Durán Castro

En la última página del número 6 de la revista *Cinemateca* (editada por la misma *Cinemateca Distrital*), publicada en enero de 1979, apareció el artículo titulado “A La Crítica con cariño”, firmado por el realizador de cine y televisión, periodista y, en algún momento de su vida, crítico de cine, Lisandro Duque Naranjo. En esta parodia el estilo de 23 críticos de cine que en ese momento oficiaban en publicaciones periódicas y revistas de cine nacional, hace de cuenta que escriben sobre *El Inocente* (1976) de Luchino Visconti. Duque aclara previamente que antes que “insultar” a sus ex colegas quiso hacer un “homenaje” a aquellos que ejercen “la crítica de cine de tiempo completo”; a “los Christian Metz sin pata de palo, siempre detrás de Moby-Dick” (Duque. 1979). Más que un ejercicio de crítica a la crítica, se trató de un ejercicio de estilo que nos sirve como introducción a las tendencias de la crítica en aquel momento: desde el exhaustivo análisis semiológico de moda, las caducas interpretaciones literarias, las contextualizaciones en la historia del cine, los análisis técnicos, las militancias políticas o feministas a partir de la crítica, las críticas moralistas, y las más irreverentes e informales incluso con el lenguaje. Nos encontramos con muchos nombres y apellidos que desaparecieron del panorama de la crítica nacional, y con otros que terminaron marcando territorios, señalando derroteros e imponiendo modelos: los Hernandos Salcedo,

Valencia y Martínez; los Albertos Aguirre, Duque y Navarro; los Diegos Caicedo, Hoyos y Rojas; los Álvarez sean Carlos o Luis Alberto; o los irreverentes caleños Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Jaime Manrique.

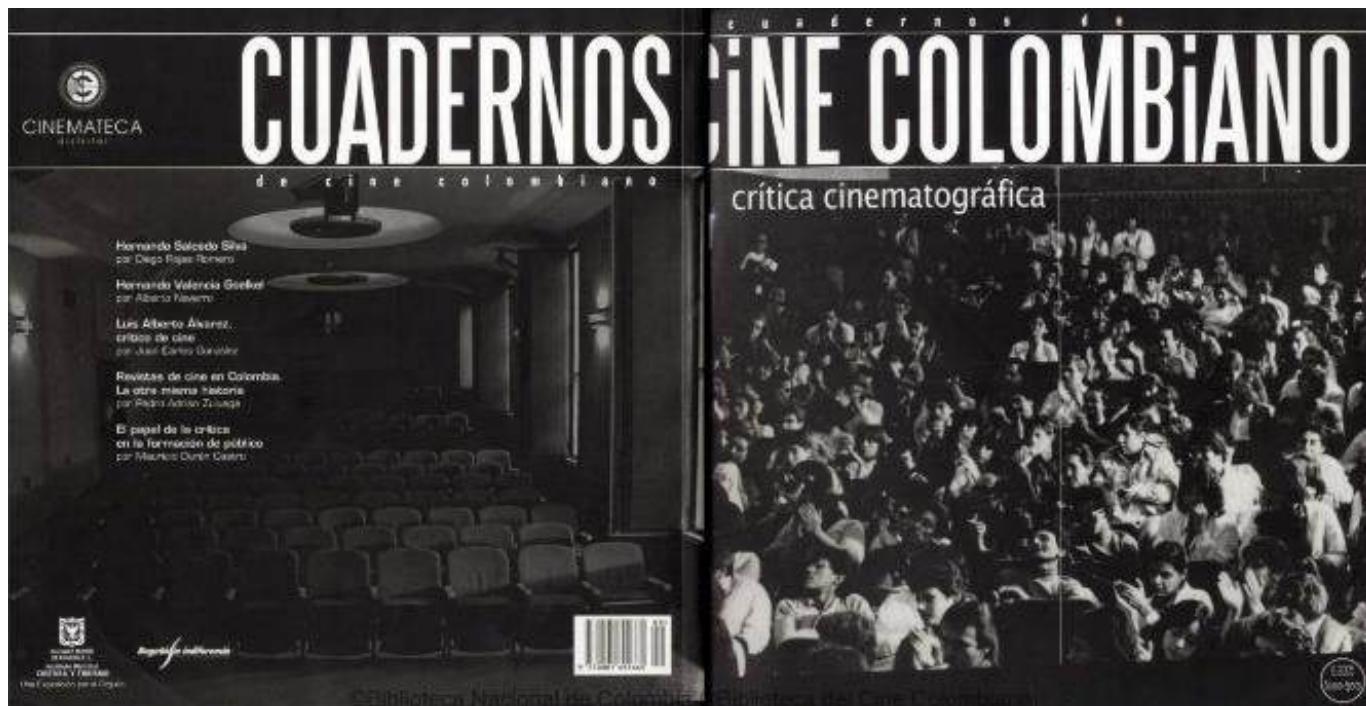
En 1977 el escritor Umberto Valverde publica su Reportaje crítico al cine colombiano, donde sin pretender cubrir, sistematizar y catalogar la Historia del cine colombiano, recoge una extensa serie de testimonios de los protagonistas de esta historia en las décadas del sesenta y setenta. Tras una introducción amplia y analítica realizada por el mismo autor, recoge 13 extensas entrevistas a cineastas y críticos que Valverde interroga sobre todo a cerca del cine nacional, su actual estado y su deber ser. Algunos de estos son los críticos y jóvenes cineastas Lisandro Duque, Carlos Mayolo y Luís Ospina, el “maestro” Francisco Norden, el crítico e historiador Hernando Salcedo Silva, y los documentalistas Martha Rodríguez y Jorge Silva.

Cerca de tres décadas después la Revista *Kinetoscopio*, en el número 73 de 2005, bajo el nombre de “Los Espectadores Intensivos” realizó un balance de 15 nombres en la historia de la crítica de cine en Colombia. Se repiten los nombres de Hernando Valencia, Alberto Aguirre, Hernando Salcedo, Hernando Martínez, Andrés Caicedo, Jaime Manrique, Luís Alberto Álvarez, Orlando Mora, Diego Rojas, Juan Diego Caicedo

y aparecen los nuevos Hugo Chaparro y Pedro Adrián Zuluaga. También inicia el panorama histórico con las figuras de Francisco Bruno —quien según Chaparro inaugura en 1915 esta profesión en nuestro país en la revista *Películas*—, Camilo Correa y Margarita de la Vega.

En la revista *Cuadernos de cine colombiano* número 6, publicada por la Cinemateca Distrital de Bogotá en 2005, Pedro Adrián Zuluaga escribió el artículo “Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia”, que examina las más importantes publicaciones de cine en el país a partir de 1908, desde *El Cinematógrafo* hasta *Kinetoscopio*, que hoy lleva más de 20 años de continuidad. En este mismo número dedicado a la “Crítica cinematográfica” aparecieron tres artículos sobre tres de los más importantes críticos nacionales (Hernando Salcedo, Hernando Valencia y Luis Alberto Álvarez), realizados por los investigadores y críticos Diego Rojas, Alberto Navarro y Juan Carlos González.

En la reciente publicación *La Crítica de cine, una historia en textos, selección de textos de crítica de cine en Colombia desde 1897 hasta el 2000*, realizada por Ramiro Arbeláez y Juan Gustavo Cobo Borda, y publicada en 2011 por Proimágenes y la Universidad Nacional de Colombia, vuelven a encontrarse los nombres incluidos de Margarita de la Vega, Hernando Salcedo, Hernando Valencia, Hernando Martínez, Alberto Aguirre, Alberto Duque, Alberto Navarro, Diego Hoyos, Carlos Mayolo, Humberto Valverde, Carlos Álvarez, Luís Alberto Álvarez, Jorge Nieto, Patricia Restrepo, Hugo Chaparro, Orlando Mora y Mauricio Laurens. Es notoria la ausencia de Andrés Caicedo, y justa la aparición de otros que han ejercido la crítica extensa e intensamente, como Augusto Bernal y Sandro Romero Rey. En esta también se da espacio a pioneros en el oficio e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, como los reconocidos Tomás Carrasquilla, Guillermo Valencia, Luís Tejada, Ramón Vinyes, Germán Arciniegas, Ernesto Volkening, Jorge Gaitán, Hernando Téllez, y Eduardo Caballero Calderón.



Portada y contraportada Cuadernos de cine colombiano, No 6 (2005). Cinemateca Distrital.
Recuperado de: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/node/331>

Un reciente texto crítico que contribuye a este examen es el de María Antonia Vélez Serna, “Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos”, que hace parte del libro *Los Pasos sobre las huellas. Ensayos sobre Crítica de arte*, publicado en 2007 por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, con ocasión del premio de crítica ofrecido por estas dos instituciones. Vélez indaga sobre la pregunta de qué se entiende por identidad nacional, en los textos de los críticos más conocidos como Luís Alberto Álvarez, en revistas dedicadas al cine colombiano como *Arcadia va al cine* y en los libros de crítica de cine publicados a finales de los setenta y principios de los ochenta, como los de Umberto Valverde, Jaime Manrique, Hernando Salcedo y Hernando Martínez.

Enumerando los críticos hasta aquí aparecidos, entre reseñados y autores, tendríamos una lista de más de medio centenar de nombres, muchos de estos referenciados desde Valverde en 1977 hasta *Kinetoscopio* en 2005, es decir, críticos profesionales y no solo los esporádicos que luego se dedicaron a la realización cinematográfica, la publicidad, la docencia u otros oficios de mayor estabilidad económica. Sin embargo, la gran mayoría de estos, fuera de dedicarse al ejercicio del oficio de manera profesional, no se han dedicado a reflexionar sobre el papel de la crítica. Aunque pocos son los que han expuesto su preocupación sobre el deber ser de este “oficio del siglo XX”, se encuentran enfoques editoriales de manera no explícita en algunas publicaciones. Pero aun sumando estas declaraciones que se dan entre líneas en ciertas publicaciones, se trata de una ausencia importante, que indica el mal lugar en que se autoconsideran muchos, si no la gran mayoría, y la escasa reflexión sobre su propio oficio.

Este examen reconoce en su haber el rescate que hiso el realizador Víctor Gaviria de un primer texto de crítica de Tomás Carrasquilla de 1914. También el de algunas investigaciones, reflexiones y editoriales, de y sobre el papel de los

críticos Camilo Correa, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia, Hernando Salcedo, Carlos Álvarez, Andrés Caicedo, Luís Alberto Álvarez y otros, muchas veces llevados por la emoción de las conmemoraciones. En diferentes revistas han aparecido artículos sobre los críticos de cine en Colombia y otros sobre el papel y responsabilidades de la crítica de cine. Entre los primeros se encuentran: “Anotaciones sobre la crítica de cine en Colombia” publicada en *Comunicarte* número 4 de 1977, en la que Germán Ossa reseña a 16 críticos; “El Crítico de cine” sobre las críticas de Gabriel García Márquez a mediados de los años cincuenta, de Cesar Augusto Montoya y publicado en *Kinetoscopio* número 38 de 1996; y “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un film” de Orlando Mora, aparecido en *Cinemateca* número 10 de 2000. Los otros artículos son: “El Caso crítico”, editorial de la revista *Cuadernos de cine* número 3 de 1977, dirigida por Jorge Nieto; el texto del profesor de UCLA Gabriel Teshome, “Hacia una teoría crítica de las películas del tercer mundo”, publicado en *Arcadia va al cine* número 18 de 1988, con cuyas ideas presumiblemente se identifiquen los editores de esta revista; “Sobre crítica cinematográfica y crítica de arte” de Héctor Sierra, “El crítico como director” de Hugo Chaparro, “La crítica de cine: el oficio del siglo pasado” de Oswaldo Osorio, publicados respectivamente en los números 13, 17 y 54 de *Kinetoscopio* de 1992, 1993 y 2000.

Un mayor espacio requieren unos pocos textos de críticos que a final de los setenta reflexionaron sobre este oficio, no es coincidencial que resulten ser de los de mayor influencia en el público: “Modalidades de la crítica” de Hernando Valencia en 1974; “Cine latinoamericano: dos versiones” y “El Discreto encanto de Hernando Valencia Goelkel” de Jaime Manrique publicados en 1979 en su libro *Notas de cine, confesiones de un crítico amateur*; “Sobre Crítica y críticos de cine” de Hernando Salcedo y “El cine colombiano, a la luz

de otros cines” de Hernando Martínez, ambos publicados en agosto de 1976 en la revista Gaceta número 5 de Colcultura; “Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia” de Manuel Bolívar y “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano” de Orlando Mora, que se publicaron en la revista Cuadro número 6 de 1978.

Valencia Goekel en “Modalidades de la crítica” reseña algunos desaciertos de la crítica como el de una “revista erudita” a cerca de Las Noches de Cabiria de Federico Fellini, para alertar sobre la agudeza de visión que debe tener siempre la crítica sobre todo al tener sus primeras experiencias con obras que se aventuran en nuevas sensibilidades ¿Cómo distinguir entre el afán esnobista y una autentica necesidad expresiva? Ante todo, celebra todo “estilo saludablemente corrosivo”. Algunos pocos críticos situados cerca a centros de alta producción cinematográfica tienen un alcance con la producción y, sobre todo, exhibición de películas: son de gran influencia; otros lo hacen de manera más local influyendo en el público. Sin embargo, es también importante la respuesta y poder del público que no traga entero en las secciones de “Cartas al director”, que pueden terminar costándole el puesto al crítico (Valencia, 1974, pp. 185-187).

En “Cine latinoamericano: dos versiones” Jaime Manrique presenta su propia situación y posición insostenible y esporádica como crítico en Latinoamérica. Cita a Pauline Kael quien precisamente dice que “un crítico ocasional de cine no es ninguna clase de crítico, pues el cine se diferencia de las demás artes por su continuidad, por su flujo intermitente”. Retomando a esta gran rectora de la crítica norteamericana, muestra la realidad de este oficio en Latinoamérica que es la dificultad para abordar dos frentes: la producción y el público. El crítico en un país con una cinematografía estable y más o menos abundante enfrenta estos dos lados:

a) el crítico que escribe para informar a sus lectores acerca de las nuevas películas; y b) el crítico que escribe no solo para informar y educar a sus lectores, sino también que escribe para recordarnos que la mayor parte del cine que vemos ha sido programado por los grandes emporios cinematográficos, y que estos emporios muy pocas veces están interesados en producir obras de arte [...] El crítico puede, entonces, no solo educar a sus lectores, sino que posee, si es un buen crítico, las armas para atacar continuamente la industria. El cine [...] ha sido el responsable de formar la sensibilidad de del hombre moderno, y es trágico que no entendamos como nuestras sensibilidades son formadas. Es obvio que aun en Latinoamérica un crítico responsable puede escribir buena crítica de cine, acerca del cine que llega de otros países; pero a más de informar a sus lectores y de prevenirlos acerca de lo que ve en el cine, el crítico no tiene la posibilidad, desde otro continente, de influir en la industria extranjera” (Manrique, 1979, pp. 9-11).

En “Cinco colombianas: cero en conducta”, Manrique elude la crítica a cinco películas colombianas para más bien examinar y comentar algunas críticas que de ellas hiciera Alberto Aguirre, presentándolo como “nuestro crítico más agudo e inteligente (a pesar de que en los últimos dos párrafos de todo lo que escribe se deje devorar por el mamertismo)” (Manrique, P. 99). En cambio, es clara su preferencia incondicional por Valencia en “El Discreto encanto de Hernando Valencia Goelkel”, a quien presenta como su crítico y su “ideal de un gran pensador”. Dice de él “como se ha dicho acerca, de Pauline Kael, uno a veces podría decir que leerlo es mejor que ir a cine” (Manrique, 47).

Hernando Salcedo en “Sobre crítica y críticos de cine” da cuenta de la poca credibilidad que el crítico de cine tiene frente a otros: donde se “respeta al crítico de música por ser el arte más difícil de conocer; algo al literario que le informa sobre los libros que deben leerse [...]”; menos al de artes plásticas porque casi nunca se está de

acuerdo con la pintura moderna que se promociona [...]; en cambio el crítico de cine que pretende servir de intermediario entre la película y su público, definitivamente no es una persona seria al dedicarse a interpretar lo que mucha gente ve sin la menor necesidad de que se le enseñe más o menos, lo que la misma película muestra" (Salcedo, 1976). Salcedo critica a quien "como decreto de ley, quiere sujetar al inocente lector a sus gustos particulares sobre determinada película", y valora la modestia frente a los "jóvenes semiólogos - estructuralistas - lingüistas - epistemólogos - polivalentes". Critica también a los "promocionadores de películas", los "datofagos", los tecnólatras, los que escriben al calor de la película recién vista, los que militan en la ideología de reconocidos teóricos del cine como Eisenstein, Bazin o los Cahiers, de cuya opinión afirma que "implica una mentalidad colonizada y vergonzante". Finalmente celebra los cursos de apreciación y crítica de cine que empezaban a darse con mayor frecuencia en Bogotá. Piensa a futuro que:

[...] con la esperanza que nunca debe faltar sobre el cine y sus consecuencias, espero que algún día, aunque sea muy lejano, se profesionalice la crítica como en Europa y Estados Unidos y no se le abandone al cronista de casos de sangre, al sabelotodo de los periódicos, al amorfo intelectual, al impetuoso universitario o al técnico agrícola, que sin estar interesados por los problemas del cine, que de pronto son más complicados y más sencillos de lo que creen, naturalmente rebajan la crítica de cine a cronicilla informativa por más buena voluntad que le pongan (Salcedo).

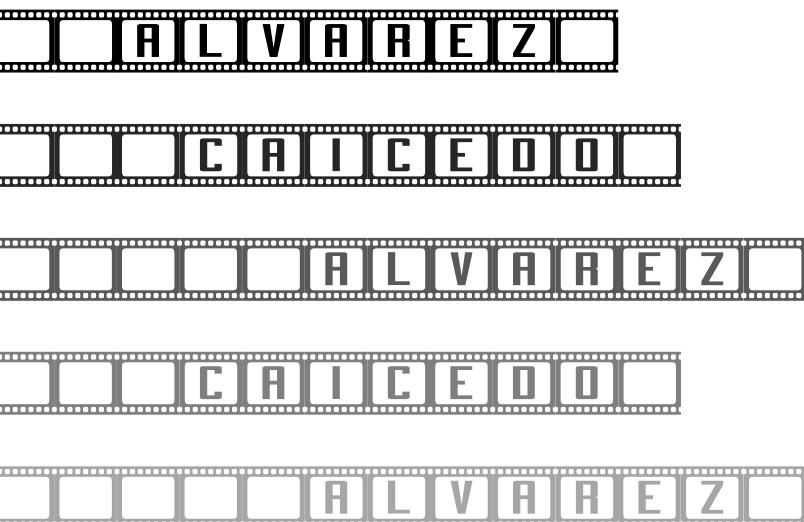
En "El cine colombiano, a la luz de otros cines" Hernando Martínez realizó un balance de todo el conjunto de la cinematografía nacional: producción y realización, legislación, distribución y exhibición, público y, finalmente, la crítica. En este, productores y realizadores atienden exclusivamente a las razones industriales del cine, sin preocuparse por aspectos del "lenguaje" y la

"función social del cine", mientras los críticos no se preguntan por el problema de la industria y comercio del cine. El desconocimiento recíproco de estos dos polos del fenómeno cinematográfico ha sido una de las principales causas del fracaso de los intentos de crear una cinematografía nacional. Este desacuerdo afianza la falsa idea de una ruptura entre industria y calidad artística: una industria que intenta satisfacer el gusto del público y una crítica que exige un "cine de autor" para su propio gusto. Para Martínez el gusto no es una "noción idealista", sino "una capacidad constitutiva del ser integral ligado a las circunstancias históricas". Por tanto "no se trata simplemente de 'satisfacer el gusto', sino que esa satisfacción requiere de parte del realizador un duro trabajo que no es la 'inspiración poética' sino la producción de un discurso estético fundamentado en unas circunstancias históricas concretas" (Martínez, 1976).

En la revista Cuadro número 6 de 1978 aparecieron los textos "Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia" de Manuel Bolívar y "Cinco hipótesis sobre el cine colombiano" de Orlando Mora. En el primero, Bolívar señala dos hechos que hacen inoperante la crítica: que el cine al que se dedica no es el que ve el gran público, y que los realizadores de las obras comentadas desconocen estas críticas (Bolívar, 1978). De manera que no se dirige ni al público ni a la producción, sino a un escaso lector erudito. Por su parte, Mora se centró en mostrar como la legislación que promovió el cine de sobreprecio no hizo más que crear una brecha entre un cine industrial o de productor, y otro marginal o de autor, sin que ninguno de los dos aborde realmente el problema de un cine nacional. En esta discusión llama a la reflexión crítica que, como la de Carlos Álvarez -apoyándose en su texto "El tercer cine colombiano" -, esté comprometida con el cine nacional (Mora, 1978).

A continuación, se tratarán los casos particulares de Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luís Alberto

Álvarez, buscando en sus escritos diferentes posturas acerca del papel, el compromiso y la responsabilidad de la crítica de cine con el público y el cine colombiano. Son tres críticos, que por su influencia en la recepción y realización del cine nacional, pueden considerarse como figuras canónicas y paradigmáticas de la crítica en distintos momentos: el primero durante los años sesenta y setenta, decididamente asumiendo el arte y el trabajo intelectual como un frente de la militancia política; el segundo en los setenta, difiriendo en buena parte del anterior para introducir nuevas preocupaciones estéticas cinéfilas a la crítica; y el tercero durante los ochenta y noventa, preocupado por la responsabilidad ética y sociocultural de las imágenes con su contexto nacional. Se buscará la influencia de la obra de estos críticos en la formación de un público y en la producción cinematográfica colombiana en tres décadas: poco antes y durante el sobre precio, en el caso de Carlos Álvarez; durante el sobreprecio y por fuera de este, en el de Andrés Caicedo; y poco antes y durante la década de Focine, en el de Luís Alberto Álvarez. Se cubren así estas tres décadas de cine colombiano, desde Arzuaga en 1966, pasando por la ley de fomento al sobreprecio, hasta el final de Focine en 1991. Finalmente se compararán sus escritos sobre el cine de José María Arzuaga para ejemplificar la manera en que los tres buscaban un cine colombiano.



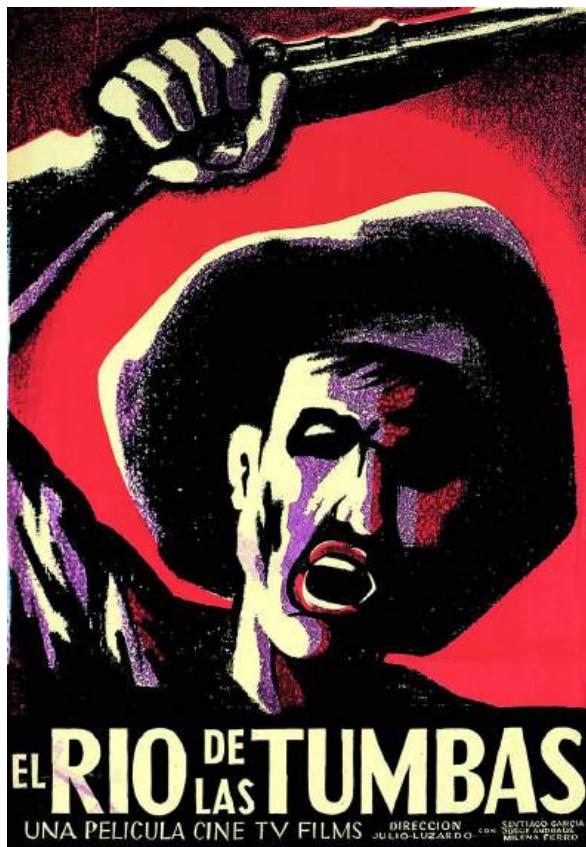
Carlos Álvarez: la crítica como militancia política

Nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural, cuando deseábamos una industria de cine como existía allá, mientras acá no había ni película virgen para filmar.

Carlos Álvarez

Carlos Álvarez inició su labor como crítico con el seudónimo de Jay Winston en la página de cine del periódico bumangués Vanguardia Liberal entre 1960 y 1961, que retomó entre 1964 y 1965. Desde 1965 escribió para la revista especializada Cinemes, publicación de corta vida, donde empezó a tratar sobre documentales colombianos como *Después de Palonegro* y *Camilo Torres*, el mediometraje *Ella* y la reciente llegada de los "maestros" Julio Luzardo o Alberto Mejía, con *Tres cuentos colombianos* (1962) y *El Río de las tumbas* (1964), que pone en contraste con la abrupta aparición y censura a los largometrajes de José María Arzuaga *Raíces de piedra* (1961) y *Pasado meridiano* (1966). Entre 1966 y 1969, ejerció la crítica en el periódico de Bogotá *El Espectador*. Durante este tiempo se interesó por el cine documental y el Nuevo Cine Latinoamericano; viajó a Argentina donde conoció las obras de Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino; y al Festival de Mérida en 1968 donde mostró su primer documental *Asalto* (1968). En este mismo año estuvo presente en la histórica "IV Muestra del Nuevo Cine en Pésaro" dedicada al Cine Latinoamericano, donde se estrenaron *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Aléa y *La hora de los hornos* (1968) de Solanas y Getino. Sobre cine colombiano escribió críticas elogiosas sobre los largometrajes argumentales de Arzuaga y el documental *Camilo Torres* (1967) de Diego León Giraldo; y alertó sobre la trampa del cine comercial que veía en *Aquileo Venganza* (1969) de Ciro Durán. Teorizó sobre la necesidad de iniciar una

tradición cinematográfica en el documental y el cortometraje, alentando a la Universidad Pública –concretamente la Nacional— a apoyar un proyecto de cine de interés social y cultural, no oficialista, antes que un cine industrial, comercial e incluso artístico. En 1975, tras realizar sus documentales más importantes: Colombia 70 (1970), ¿Qué es la democracia? (1971) y Los hijos del subdesarrollo (1975), dio a conocer su texto a modo de manifiesto El tercer cine colombiano, publicado en la revista Cuadro número 4 de 1978.



Arnulf, G. (1964). El río de las tumbas (Afiche). Recuperado de: <http://www.proimagenescolombia.com>

Con ocasión de la recopilación de varios de sus textos en el libro Sobre cine colombiano y latinoamericano, publicado en 1998 por el Centro Editorial de la Universidad de Colombia, Álvarez escribió el prólogo “El oficio de crítico de cine”, donde expone su posición acerca de la que debe ser la función del crítico y manifiesta su preocupación por la forma en que “las nuevas

generaciones que acceden al mundo del cine, continúan desconociendo las bases principales y los principios que permitieron el afianzamiento de lo que hoy conocemos como el Nuevo Cine Latino Americano” (Álvarez, C. 1989. p. 8). En este mismo texto mostró las tendencias de la crítica frente al cine nacional y las reacciones de quienes realizan las películas:

Cualquier crítica aparece como un parásito y cuando no contiene alabanzas, es despreciada por los autores de los films. Es “como el despreciado parente pobre: lo leen unos cuantos intelectuales semi-ociosos”, pero debería ser mayor su cantidad y mejor su calidad, en “periódicos, revistas generales o especializadas”, pues su tarea debe comprenderse en conjunto con la producción de una cultura nacional auténtica (Álvarez, C., p. 9).

Es necesario encontrar medios más directos, como la acción discursiva y crítica en cineclubes y discusiones con estudiantes u obreros, donde se proyecten películas como La hora de los hornos, que el mismo consiguió, distribuyó y exhibió en Colombia.

La crítica en Colombia valora aisladamente los productos de gran aceptación internacional, como un Bergman o un Fellini, y apenas le merece un mínimo de interés la producción nacional, es una crítica auto limitada y superficial que indica cuánto “desconoce el cine como un fenómeno cultural globalizante” (Álvarez, C., p. 10). Esta es la visión de alguien que se interesó por la aún incipiente producción nacional de los sesenta. Para Carlos Álvarez la crítica debe estar atenta al buen o mal cine colombiano sin ninguna clase de paternalismos, que antes de juzgar con referencias a la obra de Welles, Herzog o Altman, debe tener en cuenta las condiciones de producción locales. Así, y dadas las circunstancias del momento y lugar, aparece el ejemplo de la figura de los jóvenes críticos de la revista Cahiers, como Truffaut cuando se enfrentó

a la tradición de la calidad del cine de su país en su famoso manifiesto: “Una cierta tendencia del cine francés”, para después realizar en la práctica cinematográfica las exigencias que hacía en el texto. De la misma manera Álvarez supone que la crítica colombiana también debe realizar sus propuestas y teorías propias, que por su parte las expuso en su manifiesto “Un tercer cine colombiano”, influenciado este por el de “Hacia un tercer cine” de Getino y Solanas.

Para Carlos Álvarez, la crítica de cine en Colombia adquiere una mayoría de edad con la aparición de la revista *Guiones* en 1962, con el impulso de Ugo Barty, Héctor Valencia y Abraham Zalzman, que alimentó el nacimiento de la posterior *Cinemex* en 1965, donde el mismo publicó. Pero esta se acabó al cuarto número y sus mejores críticos se acomodaron a cualquier otro medio de comunicación. Solo cineclubes como el de “algunos muchachos de Cali” a principio de los setenta, podía ser el lugar de donde surgiera el cine que Álvarez esperaba: sinceros y valientes documentales y cortometrajes (Álvarez, C., pp. 44-46). En “Cultura, universidad y cine” publicado en la Revista de la Universidad Industrial de Santander en 1970, se pregunta por la responsabilidad de las instituciones educativas en la formación del público y la producción de un cine no industrial ni comercial, sino comprometido social y culturalmente con la realidad del país. La relación de la intelectualidad con el producto cinematográfico le parece ambigua, pues tras despreciar el cine por su masividad y mal gusto, pasa a lamentarse por la incomprendión que el público tiene de películas con propiedades artísticas, sin preguntarse “de fondo sobre el carácter social del cine y del público”. Esta actitud se encuentra reflejada en una crítica idealista que pide al gran público que comprenda “después de ver un doble con Antonio Aguilar, el último Antonioni”, y exige a los realizadores nacionales que no hagan tantas imitaciones de Aguilar, sino más bien de Antonioni, sin tener en cuenta el contexto económico donde y como se produce el

cine local, ni tampoco el contexto social y cultural del público. Álvarez analiza además como este tipo de crítica es producto también del pensamiento dominante, el “producto ideológico” de la burguesía media del subdesarrollo, sin conciencia de clase e idealista (Álvarez, C., pp. 57 y 58). El compromiso de la crítica desde su perspectiva revolucionaria, debe ser claramente el de transformar la realidad, y esto debe hacerse dentro de la nueva maquinaria que compone el cine, que además debe ser transformado en sus diferentes lugares de producción, distribución, exhibición y crítica. Es decir, la crítica debe ser un elemento actuante en la transformación de la manera de “ver” el cine del nuevo espectador. Así el espectador, en paralelo a esta transformación en su visión, podrá comprender de manera radicalmente dialéctica, su propia realidad para transformarla. La labor de este crítico solo podrá hacerla desde el momento en que el mismo tome conciencia de su situación de intelectual burgués, quizá promotor de un cine artístico y que celebra a los grandes autores del cine de festivales europeos, para comprender la condición socio económica de su realidad e interesarse en trabajar en su transformación desde la crítica, cineclubes y foros de discusión entre estudiantes y obreros. En su proceso, desde las primeras críticas a principios de los sesenta hasta su construcción teórica más clara a mediados de los setenta, Carlos Álvarez asume esta transformación que exige al crítico.

En cuanto a los métodos, en “El oficio de crítico de cine” hace ver la no especificidad de la crítica, su ambigüedad o hibridez: “No es el film, con sus logros o desaciertos, ni es literatura, con su especificidad u originalidad” (Álvarez, C., p. 9). No se aprende en ningún lugar, solo se alimenta, por no decir que copia los parámetros, de las revistas españolas, francesas o inglesas. Debe haber un lugar, en espacios como los cineclubes o las escuelas de comunicación y de cine, que se proponga como semillero de nuevos críticos que consideren la gran importancia de su labor y la

hagan con la mayor responsabilidad, seriedad y conocimiento. En su metodología, este hijo de su época y su condición histórica y social, toma de la teoría y análisis dialécticos y materialistas de la realidad social expuestas por Marx, Engels, Luckács y otros, para sustentar una práctica política que combine diferentes formas de lucha, tales como el discurso crítico con el público, el activismo en universidades y sindicatos, la realización cinematográfica y la crítica y teoría del cine, como partes de un solo proyecto: el de transformar dialécticamente la realidad social colombiana. En su texto “Cultura, universidad y cine”, cita el *Anti-Dühring* de Engels: “En toda sociedad de desarrollo espontáneo de la producción, no son los productores los que dominan los medios de producción, sino estos los que dominan a aquellos”. Esto impide que se dé una transformación social hasta tanto no se invierta esta relación, cuando los productores se apropien de los medios de producción (Álvarez, C., p. 59). Este sustrato teórico se une así a la práctica, en el caso del cine latinoamericano con las teorías y prácticas de Birri, Getino y Solanas, Jorge Sanjinés, García Espinoza o Glauber Rocha, a lo largo de un continente conmocionado políticamente por el proceso de la revolución cubana, que invitaba a usar los medios de producción en función de una transformación social radical. Álvarez se apropió de estos ejemplos para llevarlos al campo de la crítica, la teoría y la práctica cinematográfica.

Frente a la falsa dicotomía entre un cine industrial y otro de atributos artísticos, propone a la universidad colombiana tomar el ejemplo para sus programas de estudio y sus producciones, de cierto cine latinoamericano: el de Fernando Birri en la Universidad del Litoral en Santa Fe, donde realizó con estudiantes su famosa “encuesta social” *Tire Die* (1958); el del grupo “Cine Liberación”; el del “Tercer Cine” de Octavio Getino y Fernando Solanas; o el de la escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile en los años sesenta. Todas estas son experiencias que

escapan a la tentación comercial (primer cine) y a la del autor artista (segundo cine), para comprometerse con una tercera opción que consista en construir un cine desde la base, que documente, reflexione y represente su propia realidad. Álvarez enfatiza en la necesidad de un cine documental que no responda a requerimientos comerciales ni industriales, es decir, que pueda ser corto, medio o largo y estar filmado en formatos más económicos, como el de 16 mm. En “El oficio de crítico de cine” examina la circunstancia política, social y económica de Latinoamérica, “conformada por países-islares, carentes de comunicación entre sí y más notoria cuando se trata de expresiones culturales no tradicionales” como el cine documental (Álvarez, C., p. 7). En estas circunstancias el cine debe ser “un proceso cultural que, partiendo de las condiciones sociales y económicas, pasa por los avatares de su concepción y realización, y culmina cuando llega al espectador” (Álvarez, C., p. 8). El momento de la recepción debe ser de capital importancia en los niveles de diversión, reflexión, discusión y crítica colectiva, con el que una comunidad aprende un punto de vista sobre la realidad, lo discute y lo comprende. Tal proceso mejorará cuando lo asuma analítica y críticamente un público cada vez más maduro: “El cine de cada país, y de la región en general, debe apuntar como una operación consciente, hacia la formación, afianzamiento y desarrollo de una identidad cultural propia, descolonizada y liberadora” (Álvarez, C., p. 8). Así, Álvarez prefiere tomar una posición extrema y radical que, aún con excesos, no se conforme con cualquier cine que se realice en Colombia. La crítica en su relación con la producción, aunque siempre se realice posteriormente a la producción cinematográfica, no debe ser inútil ni superficial.

Solo así podrá darse en el Nuevo Cine Latinoamericano una distancia entre el cine soñado y el realizado, distancia que debe vislumbrar la teoría y la crítica.

Carlos Álvarez examinó la historia del cine colombiano en “Colombia: una historia que está comenzando”, ponencia presentada en la IV Muestra de Cine Nuevo de Pésaro en 1968. En ella propuso que el cine colombiano nacería cuando sus realizadores tuvieran una “perspectiva histórica, social y política”, y se hubieran despojado de cualquier influencia del cine extranjero: de la tentación de imitar al cine industrial y comercial de Hollywood, o de la pretensión intelectual de la Nueva Ola francesa, o del más próximo, el cine mexicano (Álvarez, C. p. 39). En esta Historia el balance del cine colombiano es desolador hasta los años sesenta, cuando aparecen las prometedoras personalidades de José María Arzuaga con Pasado meridiano y Diego León Giraldo con el documental Camilo Torres.



Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1966). [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.proimagenescolombia.com>

Su texto más conocido como propuesta y manifiesto es “El tercer cine colombiano”, donde recoge muchas de sus experiencias como crítico, teórico, realizador y militante de izquierdas, para exponer claramente su idea de lo que debe ser el cine en este momento en el país. Se publicó en la revista Cuadro número 4 de 1975 y fue traducido al alemán para hacer parte del libro de Peter Schumann, *Kino und Kampf in Lateinamerika*. Como su referente inmediato, “Hacia un tercer

cine” de Getino y Solanas, se parte del reconocimiento de una realidad concreta geopolítica y social, de situarse de manera consciente y descolonizada en el Tercer Mundo, del que hace parte Latinoamérica y concretamente Colombia. Solo así puede pensarse en “qué clase de cine es factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado” (Álvarez, C., p. 92). En estas circunstancias Álvarez no encuentra posibilidad para un cine industrial y comercial (primero), ni para uno de autor (segundo), por lo que propone, conociendo desde 1968 la experiencia argentina de Birri, Solanas, Getino, etc., los siguientes postulados:

- 1) El cine para Latinoamérica tiene que ser un cine político.
- 2) Tiene que ser “el cine de los 4 minutos”. Su tiempo clave.
- 3) Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga.
- 4) Tiene que ser cine documental.
- 5) Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian, y pelearemos con otra cosa. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en Latinoamérica tendrá que ser terriblemente dialéctico (Álvarez, C., p. 95).

Se trata de un cine que como acto político busca transformar la realidad, sin desconocer el trabajo de producción inserto en todo un circuito que incluye la distribución y exhibición de películas y, necesariamente, la formación de públicos en discusiones, cineclubes y en la crítica y teoría del cine. “Es un cine que pretende cambiar toda la forma tradicional de “ver” cine” (Álvarez, C., p. 96). Parte de su eficacia política está dada por su velocidad de producción, como también de proyección y recepción de sus mensajes en 4 minutos: films “incompletos” y “provocadores” que serán completados por los espectadores, aunque se deberán aplicar lo mejor posibles los pocos medios que se tengan a la mano. Para Álvarez vale más, hacer muchos y veloces documentales

de 4 minutos que un único largometraje argumental. Además, solo gracias a su rapidez, formato y relación documental con la realidad, puede cumplir la promesa de ser terriblemente dialéctico al momento de mostrar, criticar y dar a pensar la realidad que se dispone a transformar mediante un espectador crítico y activo. Para él este cine comenzó a hacerse en 1967 con Camilo Torres de Diego León Giraldo, que empezó a filmarse cuando murió Camilo en 1966, y después con los trabajos Chircales (1971) y Planas (1970) de Martha Rodríguez y Jorge Silva, El Hombre de la sal (1969) y Los santísimos hermanos (1970) de Gabriela Samper, Oiga vea (1971) de Luís Ospina y Carlos Mayolo, otros de los colectivos "Crítica 33" y "La Rosca", Un día yo pregunté (1970) de su esposa Julia Álvarez, y los suyos: Asalto, Colombia 70, ¿Qué es la democracia? y Los hijos del subdesarrollo. Lamenta finalmente que en 1975 no haya más sangre joven que citar, ya que los demás realizadores están dedicados a la publicidad o los cortometrajes de sobreprecio. Este texto da cuenta de su pensamiento sobre el cine, formado desde la crítica hasta la teoría y práctica con toda consecuencia, la que incluso lo llevaría a la cárcel a principios de los setenta. Son años de beligerancia política, cultural y artística, de rechazo absoluto a las acciones del capitalismo colonialista, y de la promesa de transformación política y social que representaba la Revolución Cubana y la lucha del pueblo vietnamita. La palabra "lucha" se inserta en este manifiesto, como en el de Getino y Solanas, o en los contemporáneos de Glauber Rocha y Jean Luc Godard. El cine es claramente pensado y manipulado como un instrumento de transformación política y social de la realidad, política al buscar cambiar órdenes establecidos de los que denuncia su injusticia social, y social al acceder a una transformación del pensamiento de sus espectadores. En este último juegan papeles importantísimos la producción y la crítica, solo que esta debe ejercerse sobre todo en los cineclubes, foros y otros espacios de discusión que acompañan de manera directa la proyección de

las películas. En contraste con esta propuesta de "Un tercer cine", Álvarez realiza un estudio sobre la producción del sobreprecio a partir de la creación de la Ley de estímulo en 1971, dictaminando un triste balance de este pretendido cine industrial o "Primer Cine".

Sus películas Asalto y Colombia 70 no excedían los cuatro minutos; los mediometrajes ¿Qué es la democracia? y Los hijos del subdesarrollo, fueron presentadas muchas veces por su autor en cineclubes, manifestaciones estudiantiles, sindicatos, barrios obreros y otras poblaciones marginales, y en conjunto con otras películas como La hora de los hornos, en proyectores de 16 mm., que llevaban los mismos organizadores a cada sitio. Quizá sus discursos, y sobre todo sus retóricas, hayan recibido muchas críticas por su carácter de evidente didactismo político, pero esta era su intención radical: antes que divertir, o enseñar el arte cinematográfico, contribuir a transformar la realidad en función de una política y partidos determinados. Este fue el canon buscado y consecuentemente propuesto y realizado tanto en la teoría como en la práctica audiovisual. Luego vendrían otras propuestas que, incluso, revisarían con todo respeto la de Carlos Álvarez, como las de Andrés Caicedo y Luís Alberto Álvarez.

Andrés Caicedo: la crítica como terrorismo pedagógico.

Ante la oscuridad de la sala el espectador se haya tan indefenso como en la silla del dentista.

Andrés Caicedo

Andrés Caicedo realizó entre 1969 y 1977, una veloz y prolífica carrera de crítico de cine, cineclubista, director de la revista Ojo al cine, guionista, actor y realizador, que además alternó con la de escritor de cuentos, novelas y obras de teatro. Publicó reseñas y críticas en El Magazín

Dominical de *El Espectador* de Bogotá; en los periódicos *Occidente*, *El País* y *El Pueblo* de Cali; esporádicas colaboraciones en la revista peruana *Hablemos de cine*; y, desde 1974 hasta su muerte en 1977, editó su revista *Ojo al cine* que alcanzó 5 números y una gran influencia en el país. Como primera medida nos centraremos en tres textos: la entrevista para unas estudiantes universitarias “De la crítica me gusta lo audaz, lo irreverente”; la ponencia presentada en la Universidad del Valle en 1973 “Especificidad del cine”; y su texto inédito “El crítico, en busca de la paz, se da toda la confianza”; donde se puede apreciar su pensamiento en cuanto a la función, las tendencias, el compromiso, los medios y los métodos de la crítica.

Luego se tendrán en cuenta también sus comentarios críticos y entrevistas a la obra de José María Arzuaga y a la aparición de *Oiga vea* (1971) realizada por sus compañeros de aventura Luis Ospina y Carlos Mayolo. Todos estos textos fueron publicados en 1999 en *Ojo al cine*, selección de sus escritos de cine que hicieron Luis Ospina y Sandro Romero.

En la entrevista Caicedo afirma que la crítica debe “desarmar, por medio de la razón (no importa cuán disparatada sea), la magia que supone la proyección” (Caicedo. 1999. 25). Defender al espectador del estado de vulnerabilidad que le propicia el mismo cine, parecido al del paciente en la silla del dentista.



Portadas Revista *Ojo al cine*. [Ilustraciones]. Recuperado de: <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/revista-ojo-al-cine/>

Debe entonces ayudar a “comprender”, más que “conocer”, los mecanismos de la ilusión realista que provee el cine: la cámara oscura y la reacción química de los soportes expuestos a la luz; los efectos de movimiento logrados al filmar a diferentes velocidades; los efectos ópticos que se logran con los diferentes objetivos; la escritura del guion; la puesta en escena; el montaje y las relaciones audiovisuales; incluso el efecto supremamente realista de la proyección cinematográfica. Aunque el público no desconoce estos mecanismos del cine, ni sus avances técnicos, sucede “que no los distingue”, por lo que la función del crítico debe ser ayudarle a distinguir estos mecanismos técnicos y sus efectos estéticos. Solo al distinguir y comprender, antes que conocer, el espectador puede decir: “comprendo esto, veo los trucos, no me pueden engañar, y el resultado de esta relación entre la pantalla y mi persona no puede ser la alienación” (Caicedo, p. 26). Se trata de poner en alerta a los aparatos de percepción y de juicio crítico del espectador, para que se defienda ante la sugestión realista, la hipnosis colectiva, que supone el cine en su proyección cinematográfica. Todos “conocemos”, sabemos que se trata de trucos y simulacros de realidad, realizados con sofisticadas técnicas de ilusionismo, pero no siempre se “comprende” como se logran tales efectos, y menos cuando se está sometido en la sala oscura a la proyección de la película. El crítico debe adoptar permanentemente este “mecanismo intelectual de defensa propia” para luego develar la operación del mecanismo cinematográfico en cada película, a sus amigos y al público en general (Caicedo, p. 25).

En cuanto a la noción de “lo popular”, Caicedo es bastante incrédulo en las buenas intenciones de quienes la defienden en general. En su ponencia “Especificidad del cine”, denuncia como lo que “comenzó siendo la distracción ideal para los analfabetos, es hoy el arte de los analfabetos” (Caicedo, p. 29). El ejemplo más contundente es el de la industria cinematográfica mexicana, que

cuida celosamente y fortalece la ignorancia de su público, pues donde este aprenda a leer el cine mexicano desaparecería o tendría que revolucionar su estética. El acceso a la lectura marca una diferencia radical de calidad entre la literatura y el cine, que hace más popular al segundo. Aunque el cine también tenga su propio “código gramático”, para letrados e iletrados solo requiere de “la vista y el oído” de su público, y esto en el caso de la exhibición del cine mexicano en Colombia se hace totalmente evidente, pues es una de las pocas cinematografías habladas en español. Un gran porcentaje de este público acude al cine sin mayores prevenciones críticas, convirtiéndose en dócil e influenciable para la “transmisión de una moral y una ideología” (Caicedo, pp. 29 y 30). Mientras alguien que va todos los días al cine durante un año, no necesariamente va a saber más de cine y quizás solo ha alimentado una costumbre cultural que lo pueden llevar a la evasión de la misma vida, a la alienación, la neurosis u otros traumas como la desadaptación o la paranoia; quien lee semanalmente un libro, al año habrá adquirido un mayor conocimiento para poder elegir entre diferentes referencias la mejor opción y acción para su propia vida.

Caicedo considera que hay tres tipos de espectadores: el medio o pequeño burgués (que va a cine unas dos veces por semana y siempre acompañado); el intelectual (que lo considera una forma de arte y conocimiento, y sobre todo escoge películas de sus autores preferidos); y el lumpen (que se interna en las salas de barrio, lugar de bajo mundo y delincuencia, donde huye de la realidad y solo sale para ir a dormir). Esta clasificación es importante para la función que puede tener la crítica con el espectador. Ya se dijo que el cine es para Caicedo un objeto cultural dirigido a la vista y el oído del público, de manera que la representación realista del mundo será la que menos “esfuerzo de abstracción demanda para su aprehensión”. Es un arte que no exige prepararse intelectualmente, no se cuestiona

durante la experiencia de su recepción, no permite discutir los criterios y estéticas de sus espectadores mientras sucede el espectáculo, como se dice: "hay que comer callado". Es "de todas las artes, la que más dificultades pone para adoptar ante ella un mecanismo de distanciamiento, y, por lo tanto, de reconocimiento" (Caicedo, pp. 30-31). Sin embargo, también tiene la posibilidad de realizar representaciones de la realidad más sofisticadas, construcciones simbólicas y alegóricas del mundo, abstracciones que requieran de una "lectura cuidadosa", aunque obviamente este cine no se dirija a todo el público. Caicedo explica cómo el cine al ser un medio técnico tiene un resultado técnico diferente al de una mirada directa sobre la realidad. El aparato permite diversas ópticas, velocidades de obturación, encuadres y movimientos de cámara, revelados del negativo, formas de empalmar las imágenes, que crean distintos efectos técnicos que a su vez constituyen efectos formales que matizan, expresan, exageran la realidad, para terminar, creando significados a partir de sus imágenes, es decir "valen lo que el sustantivo y el adjetivo" (Caicedo, pp. 32). Ante estas alteraciones de lo real, no se puede decir ya que el cine sea una perfecta ventana de la realidad, como a veces lo asume el espectador. Entonces, para los diferentes tipos de espectadores el cine tendrá distintos significados o sentidos: el pequeño-burgués, desde su pretensión intelectual, intenta apropiarse de modelos de interpretación con que reducir la obra y acercarla a su propia realidad, "de por sí pobre y colonizada y penetrada"; el lumpen, de manera más simple y sin pretensiones, juzga cada película por la aproximación del mundo representado a su propia realidad "cruel y peligrosa", de ahí su gusto por géneros de violencia, en especial la callejera; el intelectual marxista, la juzga de acuerdo con la aproximación que tenga con la teoría que él tiene de la realidad, pudiendo ser una película progresista o reaccionaria; el hombre de letras, la enjuicia por la importancia de sus temas, sin preocuparse tanto

por la obra del director y menos por los aspectos visuales y cinematográficos; y el espectador cineasta, busca comprenderla a partir del conocimiento que tiene del cine como modo de expresión autónomo, con sus técnicas de la puesta en escena y del montaje (Caicedo, pp. 32-33). Este último, que es de todos el más solitario, busca compartir a través de la conversación o de otros medios como la crítica, sus gustos, opiniones y apreciaciones; pero si no los logra expresar puede convertirse en un cinéfilo cada vez más solitario, desplazando la experiencia directa de su vida a la experiencia de ver películas, enamorándose de mujeres en la pantalla, apartándose cada vez más de su grupo social, enmudeciendo, empalideciendo e incluso "tartamudeando", añade Caicedo completando su retrato en esta descripción.

En tiempos de Caicedo, los medios para ejercer la crítica eran dos: las columnas de cine en los periódicos y las revistas especializadas. En los primeros se puede tener un mayor número de lectores, pero los textos que se escriben difícilmente sobrepasan un nivel informativo, didáctico o una opinión de gusto sin posibilidad de mayores argumentaciones. Caicedo escribió reseñas y críticas para los periódicos como Occidente y El Pueblo, en los que consiguió influir en un mayor número de lectores y espectadores, aunque sus escritos fueran alterados, recortados y censurado. En cambio, en su revista Ojo al cine, realizada en colaboración con un importante grupo de amigos caleños, nacionales e internacionales, pudo expresarse de manera autónoma y decir todo lo que pensaba. Esta no contaba con más de dos mil lectores, pero se trataba de espectadores cinéfilos con los que podía desarrollar y argumentar sus modelos de análisis o interpretación.

A la pregunta de si el crítico debe ser "terrorista" o "paternalista", respondió de manera inmediata y unánime a favor de la primera opción, aclarando que esta posición solo se puede lograr desde un

medio propio e independiente. Considera que muy pocos han logrado mantener su “terrorismo” inicial, quizá Ugo Barty y Carlos Álvarez, pues los medios masivos tienden a ablandar a los críticos, que por más lúcidos que hayan sido terminan haciendo concesiones (Caicedo, p. 25). Caicedo reconoce metodologías como las de realizar análisis técnicos secuencia por secuencia o de una sola secuencia, pueden ser muy interesante, pero también pueden parecerle muy estériles al lector. Quizá le sirva al crítico más como método, para una mayor comprensión de la obra, pero tal vez no sea la mejor forma de exposición y escritura final para el lector. Consideraba que esta metodología solo había sido llevada a cabo en el país hasta estos momentos, en algunas páginas de la revista *Ojo al cine* (sus textos sobre ciertas películas de Pasolini) o en exposiciones y textos de Martínez Pardo.

[En Colombia], el resto de críticos no son ni siquiera teóricos sino interpretativos, analíticos aproximativos. Abunda aún el afán de encontrar simbologías o correspondencias argumentales en los films. Importa más, creo yo, la correspondencia visual, la imaginería iconográfica que una guía de las preferencias, arbitrariedades, obsesiones y aberraciones del autor (Caicedo, pp. 27-28).

Las diferentes posiciones, gustos e influencias en la crítica de Caicedo, parecen en momentos ambiguas o contradictorias. La mayoría de las veces aboga por la teoría del “cine de autor” que impuso la revista francesa *Cahiers du Cinema* en sus primeros años (1952-67), bajo el liderazgo de los futuros cineastas de la Nueva Ola: Truffaut, Chabrol, Rohmer, Godard y Rivette. En la misma entrevista Caicedo argumenta que “los niveles artísticos pueden seguir analizándose según la política de los autores, según la evolución de la carrera de cada director”; y prefiriendo también la crítica que asume posiciones desde “lo insólito, lo audaz, lo irreverente, lo maleducado”, que busca “desmitificar las grandes celebridades y los mensajes de gran importancia”, hasta poder encontrar “lo mejor en lo trivial” (Caicedo, pp. 25-26). Confiesa su predilección por un cineasta

como Jerry Lewis, bastante despreciado por las tendencias más intelectuales o las más politizadas, que solo ven en él un vulgar cómico norteamericano; e invita a arremeter contra películas de autores reconocidos como *El Pasajero* de Michelangelo Antonioni, o contra un cine político italiano que terminó convirtiéndose en otro género más de la industria cinematográfica que tanto critican estas mismas películas. En su ponencia “La especificidad del cine”, insiste en su crítica a este género de cine político que termina rindiéndole “pingues ganancias a los mismos norteamericanos: la Paramount (Gulf + Western) y la Warner Bros (A Kinney Company)” (Caicedo, pp. 34). En la misma entrevista Caicedo responde que, aunque el crítico debe escribir desde los “postulados concretos” de una ideología, él prefiere “hablar en términos de moral, de posición personal del crítico ante la obra de arte”, advirtiendo que tal moral debe ser de izquierda. Considera que un film debe analizarse además “a partir de la relación de este con la anterior carrera del director, con su género y con la sociedad a la que pertenece” (Caicedo, pp. 27). Pero también piensa que al hacer caso ciegamente a una ideología, el crítico y el cineasta pueden caer en una “situación de inercia y esterilidad” donde encuentren “la fórmula “perfecta” para resumir la función del arte”, pero más que “función del arte” solo se encontrará que tal ideología ha determinado su mirada sobre la realidad y el arte.

En “Especificidad del cine” Caicedo aborda de manera más precisa la cuestión de la ideología del cine y sus películas. Realiza un breve y elíptico repaso al inicio del cine, desde Lumière y Edison hasta Méliès y el cine soviético, para ilustrar cómo pasó de ser un medio de mostrar la realidad a un medio de contar historias de manera divertida, y luego en un medio al servicio de unas ideas y discursos por divulgar, convirtiéndose en “una forma de agitación política de probada eficacia, al servicio del partido”. Concluye que el febril momento de conjunción entre revolución



Andrés Caicedo. [Fotografías]. Recuperado de: <http://www.matacandelas.com/Andres.htm>

reducido por el partido a la “militarización de la cultura”, es decir, al realismo socialista stalinista como control de contenidos, convirtiendo al “cine soviético en la lamentable expresión artística que es hoy”. Sin embargo, presiente que el espíritu del primer cine soviético y revolucionario, ronda en “la expresión de los países del tercer mundo que más sufren dominación económica y cultural del imperialismo” (Caicedo, p. 29). En cuanto al cine norteamericano, consideró que la producción general de su sistema capitalista estaba en franca decadencia, habiendo perdido el “humanismo” y la “imparcialidad” que tuvo en su época clásica, para convertirse de manera descarada en un medio de propaganda dirigida de su ideología. La industria se ha politizado a favor de la ideología del sistema económico y político que la soporta. Por lo que Caicedo celebra dentro de este cine el trabajo de algunos pocos autores que vuelven a trabajar ciertos géneros clásicos, pero desde una revisión crítica: Robert Aldrich, Arthur Penn o Sam Peckinpah.

Para Andrés Caicedo, “los críticos solo pueden dar testimonio del progreso del arte, si lo hay” (Caicedo, p. 26), pero quizá la excepción que confirma la regla sea el diálogo que los jóvenes críticos de *Cahiers* tuvieron con sus “autores” preferidos entre 1952 y 1967, haciendo que a partir de entrevistas y críticas “directores como Aldrich, Preminger, Hitchcock, etc; mejoraran o modificaran sus obras” (Caicedo, p. 26). Esta relación fue emulada a su escala por Caicedo y sus colaboradores cercanos en la revista *Ojo* al

En el caso de Caicedo a José María Arzuaga, Julio Luzardo y Marta Rodríguez y Jorge Silva, como también sus textos críticos sobre sus películas y otras como *Oiga vea de Luís Ospina* y *Carlos Mayolo*, o el extenso balance sobre el cine colombiano realizado en conjunto por Mayolo y Ramiro Arbeláez: “Secuencia crítica del cine colombiano”. Sin lugar a dudas la obra de Caicedo ha sido y sigue siendo de gran influencia para sus viejos amigos y sus siempre jóvenes lectores.

En “Especificidad del cine”, Caicedo propone que, para actuar en contravía de un cine industrial que es respuesta inmediata del capitalismo, y de otro que tras haber sido revolucionario en un momento terminó por burocratizarse a través de los esfuerzos de partido por “ideologizar” el arte, es necesario entonces organizar políticamente los diferentes estamentos del cine. Estos distintos estamentos son la producción, la distribución y exhibición, y la crítica. Su propuesta para la producción, aquí sin la lucidez y convicción de Carlos Álvarez, Getino o Solanas, consiste en aprovechar las circunstancias del subdesarrollo de las condiciones de producción en Latinoamérica y el tercer mundo, para que el partido apoye proyectos cinematográficos que él ve como posibles con gran calidad en Cuba, dado la gestión del mismo Estado, o aún en condiciones de marginalidad como en Bolivia y Argentina. Sus ejemplos son precisamente *La hora de los hornos* y la obra de Jorge Sanjinés. Caicedo parece ignorar las urgencias de un partido comunista en su trabajo social y político, y sus escasos recursos

en países altamente colonizados. Para la distribución y exhibición propone circuitos y lugares de proyección y discusión marginales pero permanentes, donde se llegue a otros sectores de población con películas didácticas y políticas: experiencia que no parece haber conocido ni haberle interesado mucho. Finalmente propone para la crítica que los orientadores o líderes políticos estén informados del cine como medio y arte, pues no basta con la formación marxista para que se comprenda cuando una película es real o falsamente revolucionaria, cuando es reaccionaria y también cuando una película reaccionaria puede revelar las contradicciones del sistema. En relación a la crítica Caicedo parece conocer mucho más el problema, cuando pone en evidencia el maniqueísmo de ciertas películas de izquierda que suponen personajes buenos (comunistas) y malos (reaccionarios). Esta advertencia a la crítica ingenua que busca orientaciones y posiciones políticas en su ejercicio, se aproxima a las editoriales que Comolli y Narboni hacen desde la redacción de los *Cahiers* en su momento de mayor radicalización política entre 1968 y 1972, advirtiendo como el producto cinematográfico surge inevitablemente de la industria capitalista. Estos textos reconsideran ciertas interpretaciones de izquierda ingenuas y reduccionistas, que dan la categoría de cine político a películas que simplemente denuncian problemas sociales, mostrando tiranos o héroes revolucionarios para hacer propaganda oficial de partido.

Una propuesta mucho más sincera, consistente y auténtica, un posible canon no solo para la crítica, sino sobre todo como manifiesto expresivo de este autor que se movía entre la crítica de cine, la creación literaria y la gestión y dirección de colectivos culturales como el Cine Club de Cali y la Revista *Ojo al Cine*, e incluso los intentos por realizar su película *Angelita y Miguel Ángel*, se encuentra en su texto “*El Crítico, en busca de la paz, se da toda la confianza*”. Inicia con una frase categórica: “América Latina es un continente con

una expresión propia”, para encontrar en las expresiones artísticas (pintura, novela, poesía, teatro) de un continente que lucha por construir su propio futuro y comprender su realidad, “unos principios ofrecidos por el terror, el terror compuesto por hambre, ignorancia y persecución” (Caicedo, p. 34). Se aproxima así a otras propuestas dentro del cine latinoamericano, como las del “Cine imperfecto” del cubano García Espinoza y “La Estética del hambre” de Glauber Rocha; y también a la más antigua del “Manifiesto Antropofágico” de Oswald de Andrade en 1928. Una “Estética del terror” parece desprenderse de este introspectivo texto, donde Caicedo habla más de sus emociones y motivos personales en momentos donde ya es clara su posición tomada frente a una burguesía de la que es hijo, pero de la que repudia su inconciencia moral y la frivolidad de sus costumbres, las de sus compañeros de colegio y las “peladas” que le gustaban en ese momento. Esta “Estética del terror” fue también practicada en su oficio de crítico de cine como en sus creaciones literarias, teatrales y cinematográficas: que incluso evidencian sus gustos personales por géneros que exploran el miedo, el horror y el terror, tanto en el cine de serie B norteamericano, como en la narrativa de su amado Edgar Allan Poe y otros autores de la literatura gótica. Quizá “el supremo terror de no distinguir anormalidad de normalidad, injusticia de justicia, violencia de paz”, que, aunque se sabe que existe, los “mecanismos de alienación” no permiten comprenderlo. Terror que sin comprenderlo solo aparece como un “conflicto privado” y quizás adolescente, pero que en su sensibilidad resulta haciéndose evidente y se objetiva por medio de la crítica y la creación: pues “las cosas solo se descubren, cuando se expresan” (Caicedo, p. 35). Convocar a un terror que explora ciertos miedos morales y sociales propios de la burguesía y, que puede tener también de razones metafísicas –“eso que se agita en las profundidades”-, pero que ante todo puede revelarse en la vida cotidiana e inmediata en la Cali de los años sesenta y setenta, dando

magníficos ejemplos en sus cuentos y en el cine que harían sus compañeros Mayolo y Ospina. Como el mismo lo sitúa, un terror que se puede vislumbrar en “un trato diario con este sol nuestro, con el viento que viaja de los Farallones, a las cuatro de la tarde” (Caicedo. 35). Tal gusto por estos géneros determinados, no es gratuito, sino que se conecta con su propia percepción y comprensión de la realidad, quizá la de un inconforme hijo de la burguesía latinoamericana, que explora su asco, repudio y horror, a través de imágenes y narraciones donde aflore el terror del que está hablando. Este terror no difiere de su posición confrontadora desde la crítica, en donde prefiere claramente no situarse del lado del paternalismo, ese “origen de la materia” que tanto repudia Caicedo, sino del terrorismo, tal como responde en la entrevista de “De La crítica, me gusta...”: “Hay que alertar al espectador [...] del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir a cine [...] desmitificar los falsos valores, las grandes celebridades, los mensajes de “gran” importancia” (Caicedo, p. 25).

El terror es además en su obra literaria no solo una poética y una estética, sino todo un género que luego derivó en lo que Mayolo bautizó como Gótico Tropical, e incluso el vampirismo que celebran y denuncian Mayolo y Ospina en la pornomiseria puesta en evidencia en Agarrando Pueblo (1977), que Caicedo no alcanzó a ver. Sin embargo, los alcances de una estética del terror están latentes en Asunción de Ospina y Mayolo, y La Hamaca de Mayolo, ambas de 1975 y vistas por Caicedo. Este grupo de Cali fue marcado por gustos recurrentes como el del terror, la sangre, el vampirismo, la retaliación de los subordinados, el incesto, la cinefilia, que aparecen en la obra posterior de Ospina y Mayolo, sin embargo, Caicedo solo comentó en detalle Oiga vea (1971) de sus dos amigos, en Ojo al cine número 1 de 1974. En un análisis secuencia por secuencia de este documental, Caicedo celebra y destaca sobre todo el uso de los recursos técnicos, como el emplazamiento de la cámara detrás de rejas, los

zoom-out, el sonido en off y no sincrónico, la voz del pueblo, que remarcaban su clara intención de hacer un “documental de contra información” que se oponía al “cine oficial” (Caicedo, pp. 273-280).

Luis Alberto Álvarez: la crítica en busca de la imagen del hombre colombiano

Hay que emprender la difícil tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real.

Luís Alberto Álvarez

El sacerdote claretiano Luís Alberto Álvarez estudió teología en Italia y Alemania, donde además asistió a seminarios de actualización cinematográfica en momentos en que surgía el Nuevo Cine Alemán. A principios de los setenta regresó a Colombia para instalarse en Medellín, su ciudad natal. Desde allí inició su labor de formador de público cinematográfico en la radio y la prensa. De 1977 a 1997, año en que murió, tuvo a su cargo la influyente página de cine del periódico El Colombiano, además de escribir para revistas especializadas como Cuadro y Kinetoscopio en Medellín, Cine y Cinemateca en Bogotá, y otras publicaciones internacionales. Fue profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana, y de los institutos Wolfgang Goethe y Colombo Americano de Medellín. Fue asesor y colaborador permanente de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Además, realizó el cortometraje El niño invisible. Su clara posición ética y social sobre el trabajo y responsabilidad de la crítica de cine con el público y la producción nacional, se encuentra a lo largo de toda su obra, pero de manera más explícita en: “En contra de los lugares comunes”, “El cine colombiano y la crítica: la necesidad de diálogo”, y otros textos recogidos en los tres volúmenes de Páginas de cine, publicados por la Universidad de Antioquía en 1988, 1992 y 1998; y en el ensayo “Las latas en el fondo del río.

“El cine colombiano visto desde la provincia”, escrito con Víctor Gaviria y publicado en la revista Cine número 8 de 1982.

En su texto “En Contra de lugares comunes” publicado en 1983 en *El Colombiano*, se presentó a sí mismo como crítico de cine, antes que como periodista o agremiado a cualquier institución o grupo: “Quien esto escribe ha publicado artículos de cine en periódicos y revistas por más de diez años y ha realizado un buen número de programas de radio sobre el mismo tema. No posee tarjeta profesional de periodista y le importa más bien poco si alguien lo clasifica o no dentro de este gremio” (Álvarez, L. A., 1988, p. 5). De la misma forma, en otros escritos recalcó lo poco que le importaba que su crítica molestara al público o a quienes hacen las películas. A Luís Alberto Álvarez no le importaban tanto las diferencias entre crítico, comentarista o comentador, como la idoneidad, honestidad y calidad de los juicios y argumentos de quienes escribían, y siendo así no deberían ser menospreciados en el conjunto del fenómeno cinematográfico nacional. En homenaje a la memoria del crítico Hernando Salcedo Silva escribió en 1987, año en que este murió, resaltando su importancia no solo como crítico, sino también como historiador, coleccionista, mentor y promotor del cine colombiano, para muchos con un “paternalismo irresponsable”, pero que para él: “dificilmente hay en el país alguien que se haya esforzado tanto por crear un cine nacional” (Álvarez, L. A., 1992, p. 20). En Salcedo veía más que a un crítico, a alguien enamorado del cine y del cine colombiano, del que pensaba había que salvarlo y darlo a conocer todo, por breve y pobre que este fuera. Para Álvarez, Salcedo fue alguien que, aunque no realizó ninguna película, estuvo absolutamente comprometido con esta empresa desde su papel como exhibidor, cineclubista, cuidador, archivador, investigador y crítico, a la manera de un “espectador intensivo”. Identificándose con la pasión de Salcedo por el cine colombiano, Álvarez dedicó también su vida y trabajo a la misma causa.

Además de su educación religiosa y humanista en la comunidad de los claretianos, los referentes cinematográficos de Luís Alberto Álvarez estuvieron marcados por sus viajes y largas estadías en Roma, donde se aproximó a la obra neorrealista y la de sus sucedáneos Antonioni, Pasolini o Fellini; y a la de Fassbinder, Herzog y Wenders en el momento de la eclosión del nuevo cine alemán; además de su gusto y estudio de formas más clásicas como el cine clásico norteamericano y la opera. Los principios éticos en la conformación de una estética: la sujeción de la belleza a la verdad, propia del platonismo, de la escolástica tomística, de la filosofía idealista alemana y del discurso humanista de neorealistas como Rossellini, Visconti o De Sica y sus obras que según él “fueron penetrando poco a poco en la conciencia de la gente”.

Para Luís Alberto Álvarez el crítico es ante todo un “un espectador intensivo” con algún conocimiento, y su función con el público debe ser la de: “poner a disposición de la gente que va a cine informaciones y referencias que le ayuden a formar su propio juicio, incluso contra el del mismo crítico” (Álvarez, L. A., 1988, p. 1). En su trabajo nunca pretendió ser más que un espectador con un espacio a su disposición, fuera este una sala de cine, un programa radial o una página de periódico o revista especializada, donde podía “comunicar sus experiencias y sus pareceres” (Álvarez, L. A., p. 6). A través de estos medios buscó dar los elementos necesarios al espectador para que pudiera tener un juicio más estético y ético sobre las películas, lograr distinguir entre el divertimento de consumo y las obras que representan al mundo y a hombres y mujeres reales, en los que el espectador puede reconocerse con sus sueños y temores, sus logros y fracasos. Su función es que el espectador logre distinguir con su propio juicio entre una caricatura de la realidad y un reflejo del mundo verdadero y sus hombres. Así el cine entonces podría hablar a un público ya desalienado, que no busque una

evasión de su realidad sino una reflexión sobre esta: la vida humana.

Para Luís Alberto Álvarez el compromiso de la crítica de cine es doble, con el público y con quienes realizan las películas, debe crear un público que exija un auténtico cine colombiano, que refleje al hombre colombiano y no su caricatura. Por un lado, preparar al público para que aprenda a distinguir en las imágenes de sí mismo que le devuelve el cine, entre el “espejismo” que le ofrece el producto familiar de la televisión y un auténtico reflejo de su “identidad legítima” (Álvarez, L. A., 1988, p. 10). “El Cine colombiano y la crítica: la necesidad del diálogo”, está dedicado al papel que debe jugar la crítica en la creación de un cine nacional, evidenciando la responsabilidad de esta en la posibilidad del colombiano. Pero Álvarez no ve que esto sea un hecho, y enjuicia el pobre resultado de la crítica causado por su escasa permanencia, comunicación y organización, y sobre todo por su falta de diálogo con los realizadores y el público. De esta incomunicación surgieron los frecuentes malentendidos que han llevado a crear estereotipos desde todos los frentes: una crítica que desconoce las condiciones de producción, unos cineastas que juzgan a los críticos como realizadores frustrados y, finalmente, un público que desprecia el cine nacional e ignora la labor de la crítica. La mejor actitud que ha tenido la crítica, aunque escasa, ha sido la forma como ha construido en “sueños” la necesidad de un cine que refleje al hombre colombiano, donde este pueda mirarse y encontrarse. Esta fue sin duda su actitud, tanto como la de aquellos que le han servido de ejemplo: Camilo Correa, José María Arzuaga y Hernando Salcedo. Para él la crítica no debe tener coartadas, debe buscar en las obras mismas para encontrar lo que sus creadores buscan expresar y comunicar. Confrontar su manera de representar nuestra realidad, teniendo en cuenta sus condiciones de producción. Las tareas y métodos de la crítica deben conducir a la pregunta por “la finalidad de la creación

cinematográfica en un país como el nuestro y plantear fórmulas y experimentos de producción, distribución y exhibición y, sobre todo, proponer (o deducir de lo existente) una o unas estéticas, unas características capaces de darle identificación al cine colombiano” (Álvarez, L. A., 1992, p. 63).

La falta de diálogo entre la crítica y los realizadores colombianos fue siempre una preocupación para Luís Alberto Álvarez:

Algunos realizadores nacionales consideran que la crítica es un frente enemigo. Por amistad ellos entienden solo la contemporización y la complicidad [...] Así, por ejemplo, una de las ideas más socorridas es que los críticos se guían en sus aseveraciones por un cine europeo o americano, o por los clásicos productos de cinematoteca y que de acuerdo con ello le hacen exigencias al cine colombiano” (Álvarez, L. A., 1988, p. 5).

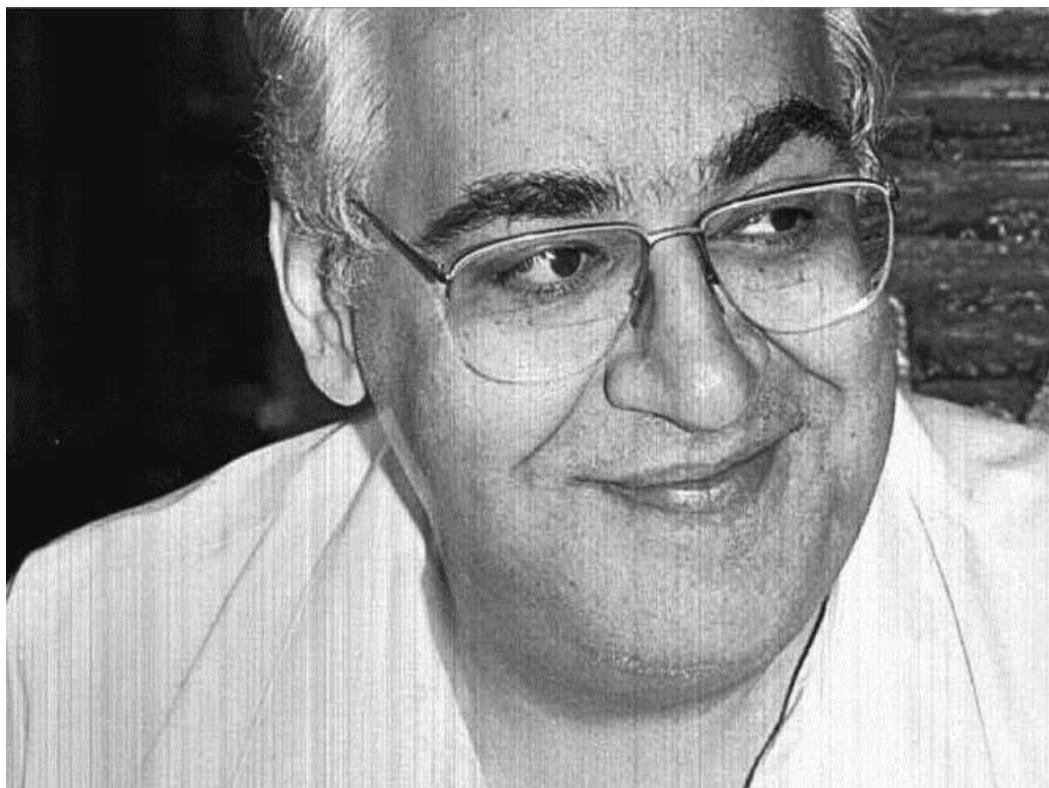
Realizadores que insinuaban que la tarea del crítico es “el fruto de una frustración, de la incapacidad de producir cosas como las que se critican”, que rechazaban una crítica desfavorable y que además realizaban “un ataque global de descalificación a todos los que escriben de cine”. Para ellos, la crítica solo piensa que el cine en Colombia debe ser como el de Bergman o Altman, y no ven que lo que están haciendo es “un cine para el pueblo, un cine popular” (Álvarez, L. A., 1988, p. 6). Esta reacción hace difícil la crítica sincera y el papel que debe jugar en el mejoramiento de la calidad de la producción cinematográfica nacional. La noción de lo popular, con las distintas interpretaciones que esta palabra puede tener, fue una de las grandes discusiones por las que se interesó, intentando aclarar no solo el papel del crítico sino el del cine con el público. Ciertos realizadores usaron el término “popular” como un “cuchillo de doble filo”, poniéndose del lado del pueblo y a la crítica como “intelectuales elitistas”. Pero Álvarez siempre se consideró, en conjunto con otros críticos, entre los que exigían “un cine que sea vehículo y reflejo de la realidad

nacional, un cine con colombianos de carne y hueso, tridimensionales y no caricaturas de pueblo" (Álvarez, L. A., p. 6). Exigió aclarar estos términos para evitar malos entendidos: distinguir entre la observación y el retrato del pueblo, y la caricatura de este, "entre lo popular y el simple producto de consumo" (Álvarez, L. A., p. 7).

No se debe confundir lo popular con el éxito comercial, que en últimas puede ser pasajero y generado por circunstancias externas a la misma película: "ambiente social, momento histórico, oportunidad, información", películas de moda que no implican un verdadero reconocimiento y comprensión de su realidad para quienes la ven, y que quizá más tarde no serán ni siquiera recordadas (Álvarez, L. A., p. 7). En contra de este cine propuso otro donde el espectador reconociera "su mundo y sus necesidades, sus anhelos, su dolor y su placer son captados con fidelidad", más allá del goce, el llanto y la risa inducidos mecánicamente.

Enfatizó entonces en la función conjunta del cine y la crítica: "emprender la difícil tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real. Esa tarea es solo en parte de la crítica; le pertenece, ante todo, a los que hacen las películas" (Álvarez, L. A., p. 8). En este sentido un cine que no se dirija a los "intelectuales elitistas" que los realizadores suponen que son los críticos, sino a todo el pueblo, pero sin que se "sacrifiquen la ética, la estética y la honradez artística" (Álvarez, L. A., p. 8).

Álvarez señala aquí las cualidades que debe tener el cine: honradez artística, que puede resolverse también en la respuesta estética de una mirada ética, una mirada sincera sobre nuestra propia realidad, antes que desear inventar imágenes de hombres (los interpretados por el Gordo Benjumea) o mundos (la supuesta Bogotá en *El Taxista millonario*) que no son los nuestros, para enganchar a un mayor público, o para sorprender a espectadores y críticos que desean un Bergman o un Altman colombianos.



Luis Alberto Álvarez. [Fotografía].
Recuperado de: <http://maderasalvaje.blogspot.com.co/2014/08/dos-muertos-vivientes-del-cine.html>

Su crítica insistente a la gran mayoría de largometrajes colombianos fue por su “fracaso estético”, sin importarle su éxito o fracaso comercial: “Han sido fracasos estéticos confrontados con nuestra realidad, por ser caricaturas ineptas de Colombia y de sus gentes, porque lo que se pretende decir pasa a un segundo plano, mientras que en el primero campean la sucesión de anécdotas sueltas y la banalidad” (Álvarez, L. A., p. 9).

Esperó siempre del cine colombiano “un cine de identidad legítima, un cine en el que Colombia se reconozca. Es posible que cuando surja tenga que luchar con la incomprendión del público. Es posible que sea atacado por ser, tal vez, deficitario o insatisfactorio como espectáculo” (Álvarez, L. A., p. 10). Este cine, dados sus riesgos económicos, debe obtener las ayudas del fomento estatal cinematográfico (para este momento ya funciona la empresa Focine), además de asegurarse mecanismos de distribución, lanzamiento y exhibición no trámosos, “distinto al absurdo sistema que impera en el comercio cinematográfico y que hace que dos o tres días de exhibición y sus respectivos índices de asistencia sean el criterio para el triunfo o la condenación definitiva de una película” (Álvarez, L. A., p. 10). Respondió a algunos realizadores colombianos que consideraban que el problema del cine colombiano era la crítica: “El problema es de la clase de cine que es necesario hacer y apoyar, un cine útil, digno, verdadero, un cine nuestro, un cine popular. En esto, me consta, estamos de acuerdo muchos críticos, aunque, malévolamente, se nos atribuya otro tipo de interés” (Álvarez, L. A., p. 11).

Hacia final de los ochenta, Luis Alberto Álvarez escribió dos artículos en los que manifestó la necesidad de hacer un balance de esta década marcada por Focine: “Reflexiones sobre cine en Colombia con Focine al fondo” y “El Cine colombiano: en los ochentas: ya hay con quien, pero no hay como”. Ante todo, encontró el mayor error de esta empresa en el hecho de no haber tenido claridad sobre lo que entendía por cine y

por cine colombiano, nunca tuvo claro qué cine hacer y cómo fomentarlo. En cada una de las 19 administraciones en sus diez años de vida, se orientó hacia diversos frentes sin continuar y profundizar en alguno. Álvarez distinguía sobre todo tres políticas muy distintas: fomentar una industria cinematográfica, enseñar los oficios y garantizar el trabajo de sus técnicos y profesionales; crear una imagen propia del país y su cine a partir de obras y autores que observen con profundidad y sensibilidad el entorno de donde surjan las historias y personajes; crear estrategias para encontrar talentos que realicen obras sensibles, originales y artísticas. Sus críticas a la gestión de Focine tienen que ver con esta falta de claridad: que promueve películas que no recuperan sus inversiones; o, por el contrario, que apoya un cine comercial que debería apoyar más bien la empresa privada. Entre la idea de hacer una empresa rentable de cine y la de fomentar un cierto cine que requiera de ayudas estatales, nunca logró desarrollar una política clara: ni un pequeño Churubusco, ni una clara decisión de apoyar proyectos de carácter cultural, social y artístico, como lo han hecho las oficinas estatales de cine en Europa y otros países latinoamericanos. Difiere de la posición de Carlos Álvarez que, ante la imposibilidad de un cine industrial en el tercer mundo, invita a hacer un tercer cine que busque estrategias marginales de producción, distribución y exhibición, radicalmente diferentes de las del cine comercial, y no comprometa su apuesta con mecanismos de ayudas estatales como el sobreprecio o Focine. Para Luis Alberto Álvarez, no hay duda en cuanto al cine que debe fomentar el Estado, no uno expuesto a las variables del mercado, sino un cine “de relevancia humana, política y estética [...] Casi siempre fruto de la expresión personal de un artista [...] Donde, casi siempre, surgen las cosas de valor permanente, llámeselo arte o como se quiera” (Álvarez, L. A., 1992, p. 42). Vio también como causas de su dificultad: los intereses de los monopolios de la distribución comercial (Cine Colombia), que impedían lograr el circuito hasta

alcanzar la exhibición de las películas; y la voluntad caprichosa de ciertos autores por realizar una película, cualquiera que sea, antes que pensar estrategias para su adecuada distribución y exhibición. Las políticas de fomento habían debido articular: estrategias que aseguraran a la producción un circuito de distribución y exhibición (televisión y video en buenas condiciones de horarios y señal), a pesar de los intereses comerciales de las distribuidoras de cine internacional; con la promoción de un cine que expresase originalmente la imagen del país siendo útil para nuestro público; y la formación de este público, empezando por comprender su actual estado para hacer madurar su nivel en la recepción. Álvarez cita al cercano cine boliviano y peruano como ejemplos del cine que debía fomentarse: un “cine de gente de cine hecho con sensibilidad de cineastas y no un cine con complejo de culpa que se pasa pidiendo padrinazgos” (Álvarez, L. A., 1992, p. 41). Pero sobre todo su discurso propendió

Por un cine colombiano, que preocupado de su recepción por el público no se resuelva como populismo comercial, y que surgiendo de la creación de un artista no se distancie del contexto al que se debe dirigir en primera instancia, este debe ser “el cine de identidad colombiana, [...] que refleja la realidad nacional, colectiva o individual, [...] que rescata los modos de ser regionales y el espectro cultural del país, el que identifica valores y anti-valores y asume una actitud crítica frente a la organización social, el que toma posición ante hechos concretos o ante vicios y virtudes permanentes, el que toma posición ante hechos concretos o ante vicios o virtudes permanentes, el que propone, sacude, polemiza, se indigna o entusiasma por cosas y hechos que para nosotros son identificables y comprensibles, el que parte de los elementos, imágenes y sonidos que tienen que ver con este país para crear propuestas estéticas, ideas, narraciones” (Álvarez, L. A., 1992, p. 43).

La metáfora del cine para Álvarez fue la del espejo y su función esencial, la de reflejar una realidad colombiana. Concluye este texto “este asunto que tiene que ver con la imagen que el país tiene de sí mismo, con la posibilidad de que algún día pueda mirarse en un espejo auténtico y no en las distorsiones de los ajenos” (Álvarez, L. A., 1992, p. 48).

En su otro texto “El cine colombiano: en los ochentas: ya hay con quien, pero no hay como”, empieza por celebrar, tras una década de intentos no logrados plenamente, la obra de Víctor Gaviria Rodrigo D. No futuro (1990). En esta Álvarez encuentra lo que en el texto anterior exigía al cine colombiano: “el primer ejemplo legítimo y acabado de ese cine que ya no creíamos posible” (Álvarez, L. A., 1992, p. 51). Es Rodrigo D. No futuro, y en general el cine de Gaviria, la obra que resume el canon estético que Álvarez promovía desde la crítica: unas imágenes que lejos de la caricatura y el populismo ofrezcan un reflejo auténtico de la realidad y el hombre colombiano, una obra que además ha tomado la mejor lección del neorealismo italiano. Luego continúa su balance del cine de los ochenta, reconociendo los intentos de otros autores como Carlos Mayolo, Pacho Bottía y Sergio Cabrera, pero examinando como la confusión de los propósitos de Focine y los desmedidos intereses comerciales de Cine Colombia fueron los mayores obstáculos para el cine colombiano. Reconoce en todo caso grandes aportes al final de esta década en la creación de la Fundación de Patrimonio Fílmico, como salvaguarda de las imágenes encargadas de reflejar nuestra pasada realidad nacional, y la de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, encargada de formar a quienes deberán propender a esta misma función en el futuro.

Más de 10 años después, en 1995 Álvarez da una conferencia en la Cinemateca Distrital que titula “Reflexiones desordenadas”, centrándose en el problema de la región en el cine colombiano. Define al país como un país hablado, es decir, con una escasísima tradición visual que ha generado

en buena medida su incipiente desarrollo cinematográfico. Exalta una escasa tradición visual lograda de manera positiva en Melitón Rodríguez y Fernando Botero, en quienes ve como “realmente se pintó a Colombia” (Álvarez, L. A., 1998, p. 52). Encuentra en algunas excepciones de cine regional (Bottía o Gaviria) un fuerte nexo con lo regional de donde le parece que surgen imágenes mucho más auténticas que reflejan una identidad nacional: “lo que continúa teniendo validez es aquello cuya perspectiva es “regional”, es decir, está claramente enquistada en un ambiente, en un modo de entender la vida que nunca es colombiano a secas sino, antioqueño, valluno, costeño y, por supuesto, bogotano” (Álvarez, L. A., 1992, p. 54). Entonces retoma los ejemplos de Arzuaga y quizá Julio Luzardo que, aunque con lamentable solución técnica, son los pocos donde se refleja la imagen del hombre colombiano, junto a la celebrada Rodrigo D. No futuro: “Gaviria ha sido el único director de cine de ficción (exceptuando a Arzuaga y los primeros trabajos de Carlos Mayolo), en cuya obra es totalmente reconocible el hombre colombiano y su entorno” (Álvarez, L. A, 1992, p. 61).

José María Arzuaga: un modelo de autor a retomar

En “Esa Ingenua ilusión” publicado en el Magazine Dominical del El Espectador el 29 de enero de 1967, Carlos Álvarez realizó un balance del presente del cine colombiano en el que subraya el papel de José María Arzuaga y sobre todo de su reciente Pasado meridiano: “el film más serio que ha hecho el cine colombiano a través de muchos años de su escasa filmografía” (Álvarez, C., p. 29). En este da cuenta brevemente de la historia y personajes de Pasado meridiano relacionándola con la de Raíces de piedra, encontrando en ellas el tema de la soledad del hombre, no la angustia que parece producirse en el alma del burgués, sino la desintegración social e impotencia del

hombre reducido a su valor de producción de capital: sean el celador o el obrero. Ve cómo Pasado meridiano capta la “soledad terrible en que se mueve el hombre que por cuestión clasista no ha conocido todavía la llamada soledad de la angustia burguesa” (Álvarez, C., p. 31). En la revista Nova número 5 y 6 de julio del mismo año, amplió su visión de Arzuaga y específicamente de Pasado meridiano en el texto “El hombre de Arzuaga”. Ante todo, analiza sus películas, no como cine colombiano ni español, la nacionalidad de Arzuaga, sino como cine que habla del hombre universal como:

Ser social, como persona que necesita comunicación, calor, amistad [...] El hombre de hoy: el hombre solo. Una soledad que no proviene de la angustia, de moda o no”. Agrega que, en el caso de este hombre, se trata de un producto del desarrollo de la clase burguesa “que ha construido sus bases sobre factores que han alienado al hombre (Álvarez, C., p. 35).

Para el libro que compiló estos textos en 1989, Álvarez afirma además que:

Arzuaga representó con total propiedad al director de cine colombiano de la década de los sesenta. A un inexistente director estructurado sobre necesidades artísticas, que era a su vez limitado por las escasísimas empresas productoras, dedicado a sobrevivir con el cine publicitario y consciente de su impotencia” (Álvarez, C., p. 34).

Imagen que se refleja en la primera parte de Pasado meridiano, en donde retrata el trabajo, intereses y personalidades, de una agencia de publicidad,

Que incluye un documental demagógico, patéticos avisos de prensa, una frustrada demostración práctica de la técnica persuasiva empleada, que luego es ahogada en una función de cine rojo, whisky y chicas “amables y comprensivas” especialmente invitadas para “ablandar” al cliente (Álvarez, C., p. 30).

En el primer número de *Ojo al cine* (1974), Andrés Caicedo publica una extensa crítica sobre *Raíces de piedra* y *Pasado meridiano* y una entrevista a José María Arzuaga, realizada en conjunto con Luis Ospina. En su análisis, secuencia por secuencia de estas dos películas, rescata su inusual valor en el contexto nacional, y lamenta la poca influencia que puedan tener una década después de realizadas y que hayan sido injustamente censuradas:

Teniendo siempre en cuenta que se trata de films realizados según urgencias de inspiración (sobre todo *Pasado meridiano*), por lo cual, cuando la censura los prohíbe, Arzuaga, considerando ya saciada su necesidad, se desentiende de ellos, y así nunca han podido exhibirse en función comercial normal.

Para Caicedo, la censura a estas películas, más que por mala calidad técnica, fue impuesta por algunas escenas de sexo, ciertos diálogos en el caso de *Raíces de piedra*, y sobre todo por la "imagen más bien amarga y despojada del hombre colombiano" (Caicedo, p. 286). Caicedo reconoce la misma imagen que Carlos Álvarez brinda de Arzuaga, la de un cineasta inspirado, honesto y auténtico, pero atrapado por las circunstancias de la producción nacional en la publicidad:

Para el cineasta colombiano obtener una buena mañana una idea genial es algo que lo emparenta con el desastre: entre la idea y la realización, media, literalmente, la seguridad económica personal ¿De qué entonces han servido dos películas que han relegado a Arzuaga a la única ocupación de las cuñas, también por lo que tiene una familia por la que responder? (Caicedo, p. 284).



José María Arzuaga. [Fotografía].
Recuperado de: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216c.htm>

A partir de esta presentación y toma de posición, el crítico describe las líneas argumentales y desarrolla un extenso y minucioso análisis de algunas secuencias de las dos películas, encontrando en ellas el aporte de un “esquema narrativo neorrealista” a las obvias narrativas del cine nacional, una primera introducción a relatos elípticos guiados por el azar, retratos crudamente realistas, personajes involucrados y productos de su contexto social, y una consciente preocupación por los cánones de belleza cinematográfica que dictamina la publicidad. También ve en algunos de sus defectos técnicos (fotografía, sonido, doblajes de diálogos, falsos racords en el montaje), como Arzuaga los utiliza a manera de efectos expresivos para acentuar la fealdad del mundo que retrata y su “diatriba en contra de la publicidad”. Al final el crítico vuelve a resaltar como Pasado meridiano y Raíces de piedra, contienen en “sus mejores momentos una visión del hombre colombiano inédita hasta el momento en nuestro cine”, que demuestra el interés que tiene el autor por “la condición de vida de la clase explotada en Colombia”. Estas conclusiones hacen preguntarse a Caicedo “¿Hasta qué punto el mal gusto creativo [...] haya influido en la factura final (técnica) del film?”, hasta lograr que el “mal gusto triunfe por la vía del absurdo” (Caicedo, p. 292), aunque considere finalmente que tanto las películas como el público hubieran merecido un mejor acabado.

En tres textos distanciados en el tiempo, Luis Alberto Álvarez aludió a la obra de Arzuaga rápidamente. En “En contra de lugares comunes” publicado en 1983 en *El Colombiano*, denuncia primero sus defectos para rescatar luego su intento de mostrar y reflejar la más auténtica realidad colombiana:

Si el cine que José María Arzuaga hizo en los años sesenta (Raíces de piedra y Pasado meridiano), no tuviera la desventaja de defectos técnicos que lo hacen fatigoso de ver, podría ser algo así como los clásicos del neorrealismo, un cine que podría presentarse una y otra vez, porque sus historias son

legítimas y porque sus personajes, captados hace tres décadas, son todavía auténticos y convincentes, porque sus soluciones visuales, su puesta en escena y los ambientes que describe son la más auténtica Colombia (Álvarez, L. A., 1988, p. 11).

Doce años después en su conferencia de 1995 “Reflexiones desordenadas”, insiste en esta apreciación: “La positiva y frustrada tendencia “neorrealista” de los sesenta, representada en José María Arzuaga y Julio Luzardo, no parece haber tocado para nada al cine hecho fuera de la capital” (Álvarez, L. A., 1988, p. 58). A finales de los ochenta en “El cine colombiano y la crítica: la necesidad del diálogo”, es mucho más drástico en su apreciación de la obra de Arzuaga, quien “nos dejó una herencia que es más lo que pudo haber sido que lo que en realidad fue” (Álvarez, L. A., 1992, p. 62). En cambio en su ensayo escrito en conjunto con Víctor Gaviria “Las Latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la Provincia”, publicado en la revista *Cine* número 8 de 1981, los dos autores le dedican un mayor espacio a la obra de Arzuaga (Raíces de piedra y Pasado meridiano), rescatando sus grandes valores: su concepción del espacio y el movimiento de sus personajes integrándose a este, como también la puesta en escena que pone en relación los personajes y objetos con los movimientos de cámara.

El modo como se mueven los personajes en las películas de Arzuaga, la manera en que están integrados a su mundo, un hombre bañándose en una terraza, un loco y su hija en un despeñadero de barriada, los empleados y los guachimanes en una oficina, son un fenómeno, una apariencia única y hasta ahora no repetida (Álvarez, L. A. y Gaviria, V., 1981).

Arzuaga está en diálogo con las búsquedas del neorrealismo italiano y sus “respetuosas esperas”, y la sensibilidad del nuevo cine de los sesenta, sin ser esnob, sino simplemente observando al hombre en su contexto antes que intentando

narrar argumentos tomados de manuales de guion. Sin embargo, el problema radica en su técnica inadecuada:

Sus dollys, su cámara en mano, sus angulaciones, no están realizadas por operadores de cámara confiables y en sus directores de fotografía no encuentra quién sepa crear una belleza en la realización que corresponda a la perceptible belleza en la concepción" (Álvarez y Gaviria, 1981).

El suyo es un cine altamente intuitivo, terco y valiente, en el que no renuncia a sus ideas, pero donde, aunque "se imagina lo que se está queriendo decir [...] termina por no ser dicho", pero a pesar de sus deficiencias técnicas, parece que "no puede quedarse sin saltar, aunque el salto pueda no parecer ornamental y produzca quebraduras" (Álvarez y Gaviria, 1981). Es un cine de la mirada, a veces a distancia aunque dignamente incisiva, como la que registra el "ataque de locura del personaje de Raíces de piedra, temblando en la acera como un epiléptico, a través de la vitrina de un almacén en donde se destaca, sin inmutarse, perfecto y elegante, un avión publicitario de juguete"; o al personaje de Pasado meridiano que "corre dejando a su espalda a su novia reciente, en manos de una barra de muchachos que ha comenzado a violarla" (Álvarez y Gaviria, 1981). Álvarez y Gaviria observan como a principio de los ochenta, aunque se tenga un cine con menos defectos técnicos que el de Arzuaga, se ha perdido la osadía de "dar el salto al vacío", por querer parecer mejor realizado. Como muestra de "salto al vacío" se refieren al "complejo movimiento de cámara en el banco en Pasado meridiano, que en su torpeza actual deja entrever uno de los momentos más maravillosos del cine colombiano" (Álvarez y Gaviria, 1981).

El cine de Arzuaga sirve a estos tres críticos de cine como ejemplo de tres diferentes propuestas para el cine en Colombia. Coincidien en celebrar en sus dos películas la forma de acercarse a la realidad, indagando sobre la soledad del hombre moderno, de manera cruda y con total honestidad,

como también la forma como se exige en ellas un espectador desalienado. Para Carlos Álvarez en 1967, Pasado meridiano es la película más seria hecha en Colombia, no objeta sus defectos técnicos, sino que más bien muestra cómo fueron disculpas para que la censura la prohibiera. Para él, Arzuaga ha sabido retratar por primera vez en el cine colombiano la soledad y alienación del hombre moderno y universal, es decir, producto del desarrollo capitalista de la clase burguesa, un ser social, necesitado de comunicación, calor, amistad, una "soledad que no proviene de la angustia" burguesa y sus modas (Álvarez, C., 1989, p. 35). Andrés Caicedo encuentra en ciertos defectos técnicos de sus películas un efecto expresivo con el que parece identificarse: el reportaje de Arzuaga a la "cultura de la pobreza", y sus prolongaciones hacia una "cultura de la locura" y "de la crueldad", y quizá lo que Caicedo ha llamado una "estética del terror", en donde se puede justificar que el "mal gusto triunfe por la vía del absurdo" (Caicedo, 1999, p. 292). En cambio, Luis Alberto Álvarez lamenta los defectos técnicos que han dificultado la visión de estos intentos por hacer un auténtico cine colombiano. Pero el mismo Álvarez con Gaviria, se preguntan desde la provincia, si finalmente vale la pena retornar a Arzuaga, no tanto para promover un culto a algo que no está "suficientemente elaborado como para constituirse en modelo, sino como un modo de ver, una aproximación, una sensibilidad de la que necesitamos urgentemente" (Álvarez, A. y Gaviria, V., 1981). En relación con la forma en que se representa la realidad colombiana, Caicedo y Luis Alberto Álvarez coinciden al encontrar en Raíces de piedra y Pasado meridiano la imagen del hombre colombiano en su propio contexto, mientras que para Carlos Álvarez se trata de la imagen de un hombre universal solitario y alienado por el desarrollo de la clase burguesa y el capitalismo.

BIBLIOGRAFÍA:

AA. VV. "Los Espectadores Intensivos" en Kinetoscopio número 73, 2005. Centro Colombo Americano, Medellín.

Álvarez, Carlos. "El tercer cine colombiano" en Cuadro número 4, 1978, Medellín.

Álvarez, Carlos. Sobre cine colombiano y Latinoamericano. 1989, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Álvarez, Luís Alberto. Páginas de Cine, Volumen 1. 1988, Universidad de Antioquia, Medellín.

Álvarez, Luís Alberto. Páginas de Cine, Volumen 2. 1992, Universidad de Antioquia, Medellín.

Álvarez, Luís Alberto. Páginas de Cine, Volumen 3. 1998, Universidad de Antioquia, Medellín.

Álvarez, Luís Alberto y GAVIRIA, Víctor. "Las Latas en el fondo del río: El cine colombiano visto desde la Provincia", en Cine número 8, 1981, Focine, Bogotá.

Arbeláez, Ramiro y COBO BORDA, Juan Gustavo. La Crítica de cine, una historia en textos. 2011, Proimágenes y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Bolívar, Manuel. "Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia" en Cuadro número 6. 1978, Bogotá.

Caicedo, Andrés. Ojo al cine. 1999, Grupo Editorial Norma, Bogotá.

Chaparro, Hugo. "El crítico como director" en Kinetoscopio número 17, 1993, Medellín.

Duque, Lisandro. "A La Crítica con cariño" en Cinemateca número 6, enero 1979, Cinemateca Distrital, Bogotá.

Manrique, Jaime. Notas de cine, confesiones de un crítico amateur. 1979, Carlos Valencia Editores, Bogotá.

Martínez, Hernando. "El Cine colombiano, a la luz de otros cines" en Gaceta de Colcultura número 5, 1975, Colcultura, Bogotá.

Montoya, Cesar Augusto. "El Crítico de cine" en Kinetoscopio número 38, 1996, C. C. A. de Medellín.

Mora, Orlando. "Cinco hipótesis sobre el cine colombiano" en Cuadro número 6, 1977, Medellín.

Mora, Orlando. "La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un film" en Cinemateca número 10, 2000. Cinemateca Distrital, Bogotá.

Nieto, Jorge. "El Caso crítico" en Cuadernos de cine número 3, 1977, Bogotá.

Osorio, Oswaldo. "La crítica de cine: el oficio del siglo pasado" en Kinetoscopio número 54, 2000. C. C. A. de Medellín.

Ossa, Germán "Anotaciones sobre la crítica de cine en Colombia" en Comunicarte número 4, 1977, Bogotá.

Valencia, Hernando. "Modalidades de la crítica" en Crónicas de cine. 1974, Cinemateca Distrital, Bogotá.

Valverde, Umberto. Reportaje crítico al cine colombiano. 1978, Editorial Toronuevo, Cali.

Vélez, María Antonia. "Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos", en Los Pasos sobre las huellas. Ensayos sobre Crítica de arte. 2007. Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, Bogotá.

Salcedo, Hernando. "Sobre Crítica y críticos de cine" en Gaceta de Colcultura número 5, 1975, Colcultura, Bogotá.

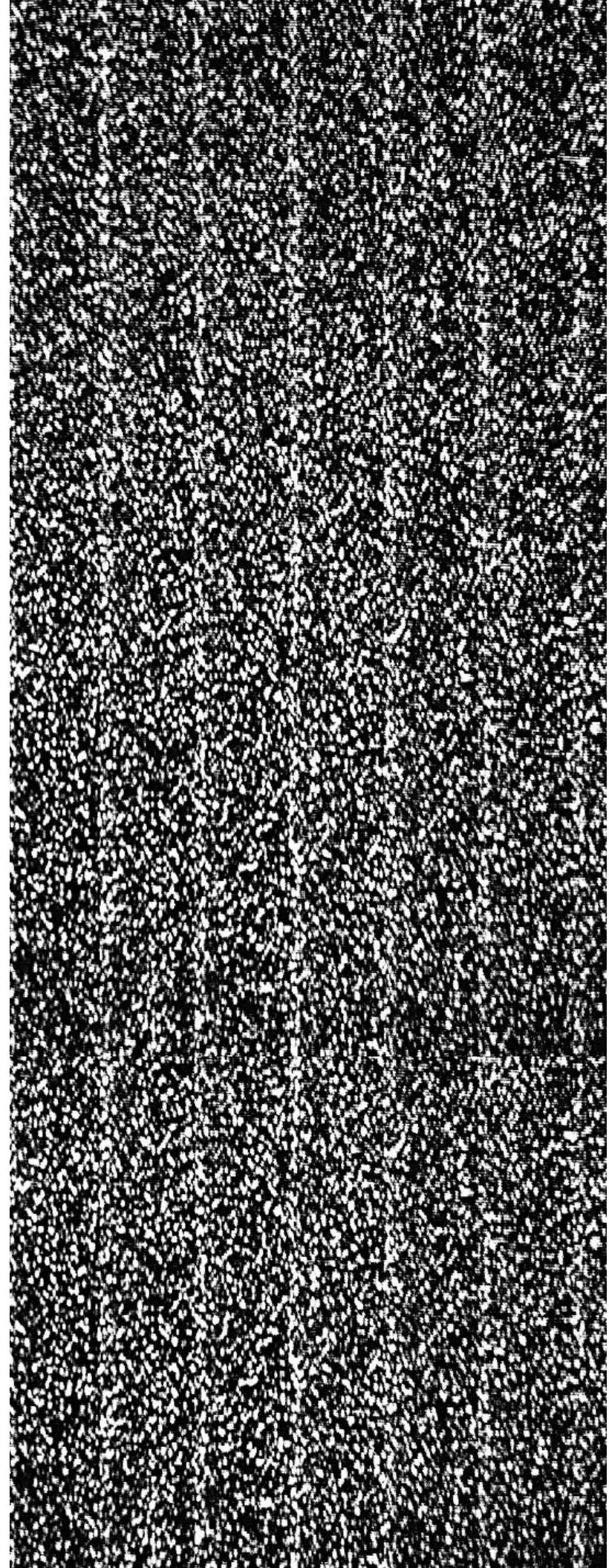
Sierra, Héctor. "Sobre crítica cinematográfica y crítica de arte" en Kinetoscopio número 13, 1992. C. C. A. de Medellín.

Teshome, Gabriel. "Hacia una teoría crítica de las películas del tercer mundo" en Arcadia va al cine número 18, 1988, Bogotá.

Zuluaga, Pedro Adrian. "Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia" en Cuadernos de cine colombiano número 6, 2005, Cinemateca Distrital, Bogotá.

Mauricio Durán Castro

Arquitecto de la Universidad de los Andes. Ha realizado diferentes cursos de producción y realización cinematográfica. Ha sido director del Cine Club de la Universidad Central y editor de la revista Cuadernos del Cine Club. Sus áreas de interés y conocimiento son la teoría y la historia del cine y la relación del cine con la ciudad moderna. Actualmente hace parte del Grupo de Investigación en Terrorismo e Imagen de la línea Imagen, Política y Arte.



MUTACIONES DEL CINE EN LA ERA DIGITAL: LA AMPLIACIÓN DEL CAMPO DE BATALLA

Por Jerónimo Atehortúa Arteaga

“...un cine peligroso, divino y maravilloso”
Glauber Rocha, en *Vent d'Est* de Jean-luc Godard

La punta del iceberg

Vivimos un momento crucial para el cine. La tecnología digital está conmoviendo las bases sobre las que se ha fundado este arte; como consecuencia afrontamos una serie de mutaciones que prometen cambiar el panorama cinematográfico como sólo lo pudo hacer la llegada del sonido sincrónico. La era digital constituye el último capítulo (hasta hoy) de la historia del cine. Y aunque quizá, es demasiado pronto para poder comprender, en su verdadera dimensión, los fenómenos de transformación que estamos atravesando, lo cierto, es que en el largo plazo el cine será otro. Me atrevería a decir que los cambios que la llegada del cine digital y los nuevos modos de distribución han ocasionado, son sólo la punta del iceberg, de un proceso que seguramente transformará, pero no destruirá el cine.

El cine no descansa hoy sobre piso sólido. Muchas estructuras se han derrumbado y muchas otras lo harán en poco tiempo, dando paso a una nueva realidad. La disyuntiva es clara: sobre las ruinas del cine industrial podremos construir uno nuevo, autónomo y vital, o bien, podremos observar como otros lo construyen con su

poderoso brazo financiero y nos lo imponen. Queda claro que se ha abierto un campo de batalla y la lucha no será sencilla.

La muerte del celuloide y la crisis de los modos de visualización cinematográfica

El caso de la empresa Eastman Kodak es muy elocuente para ilustrar nuestro momento. No había transcurrido un mes del año 2012, cuando el gran productor de material薄膜ico, anunciaaba su sometimiento a la ley de quiebras de los Estados Unidos. Como golpe de gracia, un mes después, el opulento teatro Kodak, en el que se celebra desde hace años la entrega de los premios Oscar, pasó a llamarse teatro Dolby, en razón de la poderosa empresa británica especializada en la producción de tecnologías digitales del entretenimiento, que es quien hoy presta su nombre y patrocinio. La realidad ha hablado. Kodak, el otrora gigante de la economía norteamericana ya no es representativo de la industria del cine, y la ecuación celuloide igual industria o mundo del cine, es insostenible. Nos vemos obligados, entonces, a pensar el cine como algo necesariamente diferente a su soporte.



Teatro Dolby, antes teatro Kodak

Las mutaciones del cine de hoy también nos llevan ineluctablemente al tema de la distribución y la exhibición. En 2010, Jean-Luc Godard estrenó simultáneamente en el festival de cine de Cannes y en el sitio web de Filmo TV, *Socialismo*, su última película. Ese mismo año, David Lynch afirmó que su próxima película sería directamente colgada en

internet. Y Si bien estos gestos no fueron pioneros en materia de distribución y exhibición, sí nos muestran, desde una instancia cultural altamente legitimada, que estamos ante todo un mundo de posibilidades para encontrar medios alternativos para llevar nuestras películas al público.



Fotograma de Film *Socialisme* de Jean-luc Godard, 2010

El cine ¿arte de masas?

El cine como arte de masas también empieza a ser cuestionado. Los recursos digitales han permitido una explosión de contenidos que atacan el corazón mismo de la masividad. Citemos un par de cifras que, aunque difíciles de verificar fehacientemente por la dispersión de las fuentes, nos pueden ayudar a darnos un panorama de la cuestión.

De acuerdo a los datos publicados por la UNESCO para 2009, la producción de cine mundial era de 7233 películas (1) (2). El cine norteamericano constituye más o menos el 9% de esta cifra, pero se queda aproximadamente con el 80% de la taquilla en Latinoamérica y más del 50% a nivel mundial. Lo cual nos indica que el grueso del cine (el otro 91%) (3) tiene una audiencia que podríamos llamar marginal (al menos en nuestro continente). Hay toda una constelación filmica que no puede brillar, es casi invisible, lo cual, por el lugar que ocupamos en ese mapa, no deja de ser un dato traumático.

Como consecuencia de esa crisis, el cine ha sufrido un cisma. Por un lado, está el cine dominante, plagado de estrellas de cine y efectos especiales, principalmente producido por Hollywood y cuyo destino es seguir siendo masivo a pesar de su profunda crisis de calidad. Este es el cine como espectáculo. Por otro lado, está el cine de la periferia (incluso algún cine estadounidense), que explora otros modos de representación, en constante evolución y renovación, cuya relación con los espectadores es mucho más comprometida, aunque limitada. Este es el cine como arte. Su destino no es desaparecer, sino que tiende a parecerse en lo limitada de su exhibición a otras artes como el teatro.

Si bien esta diferenciación no es nueva, en los últimos años se ha radicalizado. David Oubiña en

un ensayo sobre el futuro del cine latinoamericano así lo expresaba:

“Hay, cada vez más, dos espacios irreconciliables: por un lado, la forma de un espectáculo omnipresente regido por reglas muy precisas y, por otro, diversas formas, más o menos artesanales de expresión oposicional o alternativa.” (Oubiña, 2005)

Este último cine no ha tenido más alternativa que rehuir a los espacios en los que el cine dominante es rey. Entonces se han empezado a generar otros modos de distribución y de visualización dando lugar a un nuevo espectador (no masivo, pero más dispuesto al diálogo), pues el cine de hoy, nos guste o no, parece estar destinado a ser descargado de internet y ser visualizado en dispositivos digitales.

De hecho, cuando nos concentraremos en el cine de la periferia, encontramos que incluso la experiencia comunitaria de ir a cine, progresivamente se disuelve y se reduce a unos cuantos festivales y muestras, en el mejor de los casos. En contraste, los medios informáticos han acercado la cinematografía mundial a cada uno de nosotros como nunca antes. Vivimos el mundo de la pantalla global, a falta de salas de cine, disponemos de televisores, ordenadores y dispositivos móviles, desde donde se ve todo el cine.

Nuevos modos de producción / nuevos modos de representación

Gracias al abaratamiento en los costos de producción y post producción, el cine emprende un proceso de desindustrialización. La aparición de cámaras HD de bajo costo y de software casero de edición, han permitido el surgimiento de películas artesanales altamente competentes. De este modo se acorta la brecha entre la producción

industrial, la independiente y la marginal. Véase *Road to Nowhere* del norteamericano Monte Hellman, y *Paranmanjang* del surcoreano Park

Chan-Wook, dos películas de gran factura artística rodadas una con una cámara de fotos (Canon 5D MK II) y la otra con un Iphone 4, respectivamente.



Fotograma de *Road to Nowhere* de Monte Hellman, 2010

Otro ejemplo es el de Jonathan Caouette quien en 2003 hizo su aparición en el campo cinematográfico con *Tarnation*, una película elaborada con material de archivo familiar y montada en una computadora personal. *Tarnation* tuvo un gran impacto en el público y la crítica, y supo instalarse en el circuito de distribución

internacional, llegando incluso a ser editada en DVD en latinoamérica. Está también el caso del argentino, Raúl Perrone, que ha comenzado a producir películas con cámaras de fotos en función de video, al tiempo que ha organizado un festival de cine para exhibir películas con este modo de producción.



Fotograma de *Tarnation* de Jonathan Caouette, 2003

Gracias a internet y la tecnología digital, el cine atraviesa un camino análogo al de la web 2.0. Culturalmente existe un proceso de descentralización y des-territorialización del cine, donde la lógica de intermediación entre creadores y consumidores empieza a derrumbarse. No obstante, creo que aún es prematuro asegurar que existe (o que exisitrá) un cine 2.0.

Las mutaciones del cine contemporáneo implican no solo un cambio en los modos de producción, distribución y exhibición; el nuevo devenir del cine es mucho más profundo. Las tecnologías digitales han determinado una alteración absoluta sobre los contenidos. Por lo tanto, ellas no son un fenómeno externo, ya que implican un cambio en las formas de representación. Muchas de las películas de hoy sólo son entendibles si se leen bajo la nueva realidad sociocultural. Las modificaciones van desde los procesos de Morphing digital, al que está constantemente sometido el cine de efectos especiales de Hollywood, hasta las obras de intercambio epistolar entre Jonas Mekas y José Luis Guerin. Una película con un planteamiento formal tan riguroso como *El arca rusa* (que está hecha en una sola toma), de Alexander Sokurov, no habría sido posible sin la existencia del formato digital.

Cito una vez más a David Oubiña pues su precisión en este punto es escalecedora:

Si el cine mainstream se refugia en la tecnología como un efecto de alto impacto pero que procura preservar los modos habituales de la percepción, y termina confinando a los films en el territorio del entretenimiento, ese otro cine de los márgenes hace un uso crítico de la tecnología y mantiene con ella una tensión productiva. (Oubiña)

La era de la reproductibilidad digital: entre la renovación y la distopía

Se advierte, entonces, que lo propio del cine no es ni su soporte, ni su forma de producción industrial, ni su masividad, ni su modo de exhibición y distribución, y menos aún, su modo particular de representar (dominante). Esta nueva realidad ha hecho inoperantes las definiciones técnicas y legales que definen lo cinematográfico, devolviendo al centro del debate la cuestión baziniana acerca de ¿Qué es el cine?

Todas estas transformaciones nos encuadran en un marco desafiante, pues hay que dejar algo muy en claro: las tecnologías digitales y de la comunicación son una fuente de puras posibilidades que no se concretan por sí solas. Ellas pueden hacer realidad nuestros sueños utópicos sobre el cine, pero también pueden ubicarnos en la más cruenta distopía orwelliana, de hecho, quienes han logrado disociar mejor al cine de su soporte son justamente las corporaciones de la industria cinematográfica, al implementar una política creciente acerca de los “contenidos legales” bajados de portales como iTunes (schwarzböck). Como afirma Denis de Moraes: “Al mismo tiempo que amplía nuestras capacidades de conocer, imaginar e interaccionar; el delirio tecnológico no deshace desigualdades sociales, acentúa desniveles tecnológicos y con frecuencia se deja atrapar por la voracidad mercantil.” (Moraes, 2010) La integración de nuevas tecnologías al cine, no puede pensarse como un proceso natural del desarrollo social, al que simplemente debemos adaptarnos. Es necesario reconocer que hace parte de un proceso dialéctico, y de una construcción colectiva, que nos permitirá repensar el cine y abrirllo a una realidad más democrática.

Así, el cine actual se ubica en el medio de dos visiones opuestas. Por un lado, está la mirada que ve en la integración de nuevas tecnologías, el cambio paradigmático que el cine necesitaba para

sacudirse. Se ve en las tecnologías de la información y las telecomunicaciones la oportunidad para democratizar el cine y desestructurar la industria cinematográfica, tal como la conocemos. Por el otro, está la mirada sumida en el pesimismo cultural, que concibe los cambios no como crisis, sino como un simple reacomodamiento del mercado en el marco de la llamada economía creativa. Esta segunda mirada no es injustificada. Son patentes las operaciones de la economía para avocar la cultura hacia la lógica de la producción de bienes inmateriales, bajo su instrumentalización como mercancía, a

través del sofisma de la propiedad intelectual. Hoy, a los cineastas se les ve como productores de contenidos para nutrir a un inmenso mercado, que no vacila en criminalizar el consumo libre de bienes culturales por medio de internet, bajo el escudo legal del copyright. En un mundo de economía desmaterializada, la cultura tiende a convertirse en el máximo proveedor de valor comercial, pues ya las cosas no valen por su valor intrínseco sino por su valor espiritual. Entonces las fronteras entre cultura y mercado tienden a borrarse (Moraes).



Logo de Creative Commons, licencia de propiedad intelectual, que permite la libre circulación de contenidos, creada como alternativa al restrictivo Copy Right

La era de la reproductibilidad digital no se ha consolidado aún. Está llena de huecos, vacíos, lagunas que deben ser colmadas. Internet y la tecnología digital, no son esencialmente libertarios, son un triunfo de la técnica a los que se les puede dar cualquier contenido. De ahí, la embestida de las multinacionales para apropiarse de ellos. Iniciativas como la ley SOPA en Estados Unidos o la aprobada ley Lleras 2.0 en Colombia, ahora declarada inexcusable (por fortuna) por la Corte Constitucional, destinadas a que se controle el uso de internet y se restrinja el intercambio de archivos, son claras políticas en esta dirección. Esto pone de manifiesto que lo que presenciamos en este campo, es una intensa lucha por el sentido, que requiere por parte nuestra una toma de posición y una actitud desveladamente política. Por ello hoy además de ser cineastas o realizadores, más que nunca, debemos ser

activistas de nuestro sector cultural. Estamos presenciando un momento único en el que nuestra toma de partido es fundamental. La pregunta es: queremos ser partícipes de ese nuevo mundo o vamos a dejar que las fuerzas en disputa se acomoden y nos impongan sus modelos de producción, distribución, exhibición y contenidos.

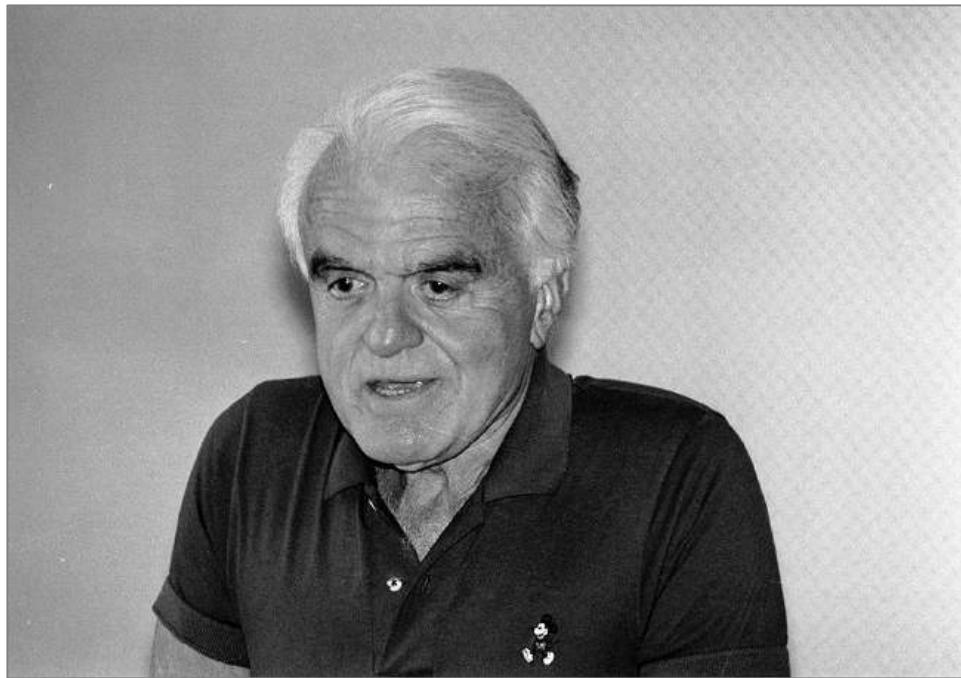
Se nos ha querido vender la idea de que el cine está en peligro, gracias al aumento de la piratería. Sin embargo, yo me atrevo a afirmar que lo único que está en peligro, es el modo de producción industrial, que no deja de repartirse ganancias por miles de millones de dólares año tras año. 2012 ha sido el año en que Hollywood ha logrado aumentar sus ganancias gracias a sus políticas legalistas y restrictivas del acceso a contenidos libres, a pesar de lo pobre de sus contenidos que se repiten de manera obscena. De hecho, en el

box office del año pasado podemos observar que 14 de las 20 películas más taquilleras del año, corresponden a remakes, franquicias cinematográficas o simples secuelas. ¿Acaso esto no es una crisis de los contenidos cinematográficos, por no hablar de la forma? (4)

Vivimos un contexto muy distinto al de los orígenes del cine, o incluso al de los años 20 cuando se consolidó Hollywood. Al cambiar los modos de producción, necesariamente cambian los materiales mismos con los que el cine trabaja, “(afrontamos) un nuevo modelo productivo en el campo del cine que tiende a la socialización de los medios de producción y la democratización de la distribución, es decir: la quiebra de la hegemonía de las estructuras clásicas de producción, distribución y exhibición y el auge de nuevas formas de difusión” (Rosembaum / Martín, 2010); afirma Pere Portabella.

Es importante prestar atención a las legislaciones de derechos de autor, pues ellas lejos de querer proteger a los artistas, buscan rodear a los

gigantes de la producción industrial. La era digital nos ha enseñado que no es posible diferenciar entre una copia y su original, y gracias a ello han surgido nuevas experiencias comunitarias en las que podemos compartir la información y participar de ella. Hasta hoy nunca se pensó que compartir un libro, un disco, una película o cualquier otro bien, para que otro pudiera gozar de él, fuera una actividad que atentara contra la sociedad. Esto porque siempre se trató de un goce individual y más o menos excluyente. Con la reproducción digital la cuestión cambió, la posibilidad de goce de los bienes culturales se hizo masiva y el mercado encontró una parcela interesantísima en la que se puede apropiar de las ganancias, mercantilizando las ideas y los contenidos culturales y obligándonos a pagar por ellos. En este contexto se entiende perfectamente, que Jack Valenti, el difunto ex presidente de la Motion Picture Association of America, haya afirmado que la lucha contra la piratería es su propia lucha contra el terrorismo. Sin embargo, yo creo que el verdadero terrorismo está de ese lado, cuando se quiere criminalizar el uso libre de la información.



Jack Valenti, Ex presidente de la MPAA

Bibliografía:

1. MORAES, D. D. (2010). *Mutaciones de lo visible: comunicación y procesos culturales en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
2. ROSENBAUM, J., MARTIN, A., & GAYTÁN FUERTES, E. (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid, Errata Naturae.
3. OUBIÑA, David. *Construcción sobre los márgenes: itinerario del nuevo cine independiente en América Latina*, en RUSSO, E. A. Comp. (2005). *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires, Fundación TyPA.
4. SCHWARZBÖCK, Silvia. *La posibilidad de un arte sin Estado* (2011). Kilómetro 111: ensayos sobre cine. Buenos Aires, No. 9

Referencias:

- (1). Unesco, From international blockbusters to national hits. Tomado de página web de la Unesco:
<http://www.uis.unesco.org/culture/Pages/movie-statistics.aspx> consultada por última vez 27/02/2012.

- (2). Este número es aproximado y no incluye todas las películas realmente hechas, sólo las que fueron estrenadas en sala o en algún soporte comercializable, son datos tomados de una muestra de 100 países. No se están teniendo en cuenta fenómenos como el cine independiente y los cortometrajes. En otras aproximaciones a este número se ha llegado a decir que al año se producen cerca de 50.000 películas, cifra dada por Chris Hyams, fundador de B-side Entertainment, distribuidora de cine independiente, y publicada en la revista online The moving arts, <http://www.themovingarts.com/50000-movies-are-made-every-year-is-that-too-many/>. Consultada por última vez el 27/02/2013.

(3). Vale la pena mencionar que esta realidad no es aplicable a cinematografías como la surcoreana, la india o la china, que han logrado fortalecer sus cinematografías y establecerse dentro de sus fronteras, logrando cautivar gran parte de los espectadores locales.

(4). Datos tomados del portal de internet Box Office Mojo:
<http://boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2012>
consultado por última vez, 28/02/13.

Jerónimo Atehortúa Arteaga

Director de cine, y guionista egresado de la Universidad del Cine (Buenos Aires). También abogado de la Universidad Externado de Colombia. Ha realizado los cortometrajes: *Los gatos del botánico*, (documental, 2010), *Deán Funes 841* (2011) y *Naturaleza muerta* (2013). Codirigió el mediometraje *Tres muertos* (en postproducción). Sus proyectos han participado en los festivales de cine de la Habana, cuba y Mar del Plata. Escribe como colaborador del periódico el Mundo de Medellín, y publicó el libro *Aproximación a los estudios de derecho y cine*. En 2013 fue seleccionado en el Talent Campus de Buenos Aires, Argentina. Actualmente vive en Buenos Aires donde se desempeña como realizador audiovisual, cursa una Maestría en Dramaturgia en el IUNA, el Laboratorio de Cine dictado por Martin Rejtman y Andrés di Tella, y prepara su primer largometraje.

Diario de Cuenca: “Reinventar el cine desde la provincia”

Por Pedro Adrián Zuluaga*

*Texto publicado en el blog La Pajarera del Medio**

En Cuenca, el confuso parloteo que acompaña todo festival de cine, es moderado por la amable hospitalidad y el encanto de una ciudad donde todo parece estar al alcance de la mano. Tras once años de realizarse, el Festival -nos dice su director, Patricio Montaleza- ha generado transformaciones concretas en el consumo de cine de esta ciudad de 450 mil habitantes: algún teatro que exhibe cine y sobretodo un intenso movimiento de piratería, que en Ecuador es afrontado con un pragmatismo que está a años luz de la “vista gorda” colombiana. La deriva lógica de este festival -insiste Patricio- es que termine incentivando un movimiento de producción regional, en un país cuyo cine, con una ley de menos de cinco años, da muestras seguras de crecimiento y que por cierto tiene a Colombia como modelo.

La provincia, como idea y como realidad ajena a las demandas de los centros y capitales políticas, ha sido tema de muchas conversaciones en Cuenca, quizá porque la ciudad misma es ajena a las dinámicas de Quito o Guayaquil, las dos principales ciudades de Ecuador, con su competencia mutua por el poder económico y simbólico. Lo que se siente en Cuenca es un aire liberador de provincia, en el mejor sentido de la palabra.

He recordado dos textos escritos en los años ochenta en el cine colombiano que con el tiempo han alcanzado la dimensión de manifiestos: “Universo de provincia, provincia universal”, de Carlos Mayolo, publicado en el único número de la revista Caligari, de Cali, y “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez, publicado en la revista Cine, de Focine. En ambos textos se sentaban las bases para una expresión de lo regional y provinciano que impugnaba la mirada homogenizadora del centro, representado en el cine industrial y la televisión. Esas ideas movieron, en la medida en que es posible que a un hecho lo anteceda una reflexión, el cine de Cali y Medellín que “salvó” al cine colombiano de los años ochenta.

Una década después, sin saber muy bien lo que decía o presintiéndolo muy brumosamente, yo escribí en alguna parte que el cine debía reinventarse desde la provincia. Aunque lo dije pensando en las miradas oblicuas de films como “Gummo”, y ante la imposibilidad de imaginar siquiera un cine colombiano, es claro que, en el interín entre esa afirmación y la actual explosión de voluntarismo regional, que es político y estético al mismo tiempo, la provincia se ha afirmado como

nuestra manera “latinoamericana” de estar en el mundo. Latinoamérica es excéntrica, no exótica.

La Cienaga (2001) – Lucrecia Martel

Los filmes de Lucrecia Martel en Salta, la deshinibida expresión de la complejidad lingüística latinoamericana que se ve en ciertas películas que van desde “Hamaca Paraguaya” hasta “Gasolina” pasando por “Luz silenciosa”, films que se resisten a la profilaxis del lenguaje y no negocian en el rango de las cien palabras estándar que se entiendan desde Miami hasta la Patagonia, el retorno a lo rural, entre otros, son gestos de un movimiento por un cine que hable en nuestros propios términos.

La estandarización siempre ha sido la amenaza que acecha, y los centros parecen voceros de esa voluntad homogeneizadora, al proponer un cine que negocie las maneras de entrar en el diálogo transnacional. ¿Pero cuál diálogo? ¿El de los mercados, el de los festivales, el de la atención crítica? Además, hay distintas maneras de plegarse a las exigencias del centro. Y hoy por hoy, mucho cine latinoamericano parece haber caído en las garras de un estilo internacional de autor que en su mejor expresión da films poderosos como “Verano y el cielo”, “la tierra y la lluvia” de José Luis Torres Leiva o “El verano de Goliat” de Nicolás Pereda y en su versión más manierista y apegada a la fórmula películas como “Wadley” de Matías Meyer. En este nuevo esperanto del cine latinoamericano estamos ante una serie de códigos -y el cine siempre se ha hecho con un alto porcentaje de redundancia y un poco de innovación- como la mirada contemplativa, la glaciación emocional, las narraciones elípticas y anticlimáticas, la mezcla de actores profesionales y no profesionales dirigidos en registros bajos, la inserción de una mirada documental, entre otros rasgos distintivos.

La pregunta es si esto sigue siendo una expresión de un universo de provincia que se vuelve universal, en el sentido de que muchos de estos

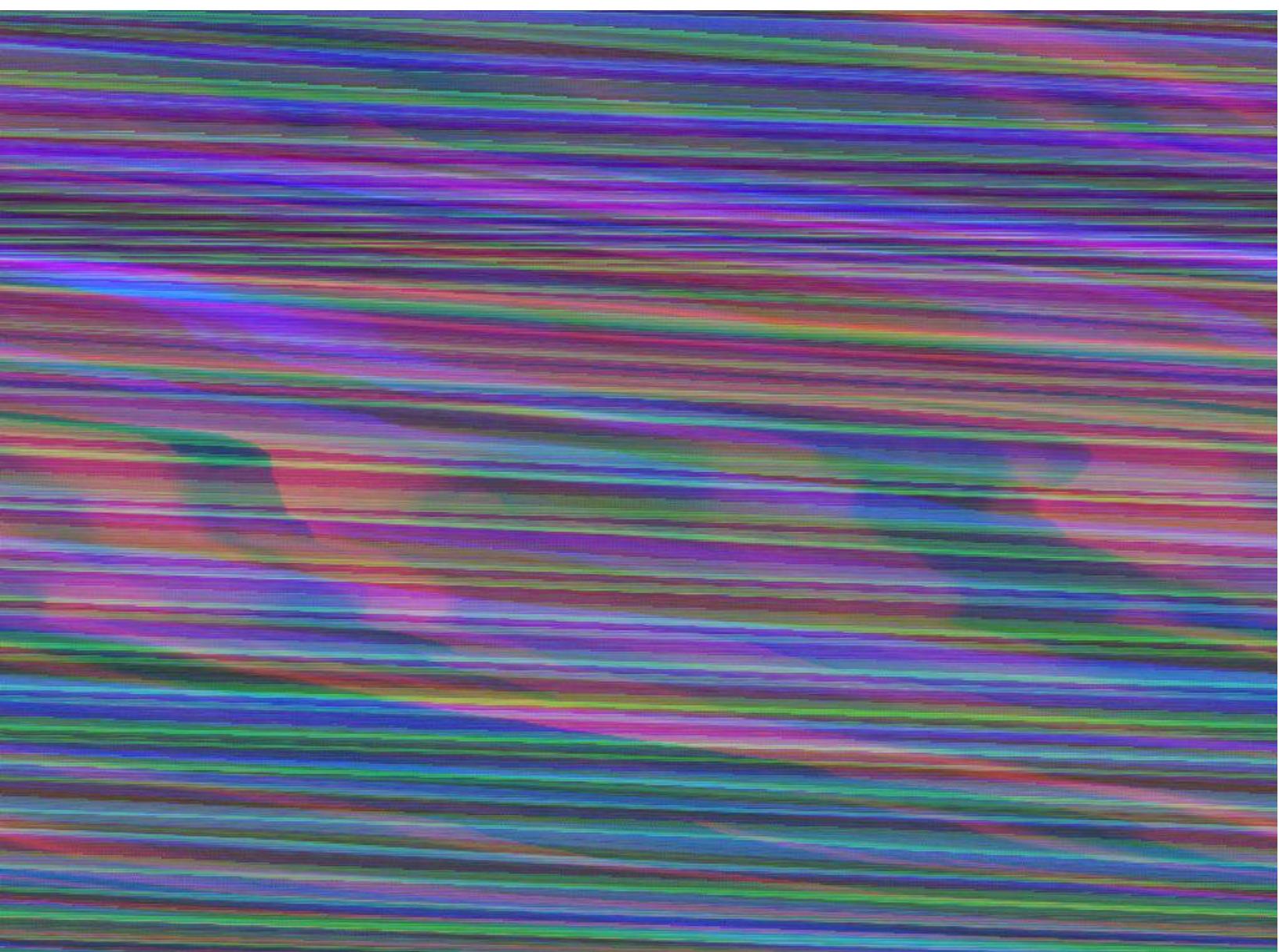
films, además, se empeñan en descubrir esos lugares olvidados por las agendas políticas y mediáticas; si hay, como decía Ángel Rama a propósito de las primeras novelas de García Márquez, “una americanización del contenido y una universalización de la forma”. O si este es simplemente un cine estratégico, el cine que se puede y se debe hacer aquí y ahora.

Lejos de los grandes centros, en la provincia, con su capacidad de mirar irónica y distanciadamente, este cine es afrontado y consumido con alguna bien fundada sospecha. Porque quizás estemos llegando a una nueva forma de academicismo paralizador, con instancias legitimadoras como los festivales de cine o los críticos, que han venido a reemplazar a esa vieja prostituta que es la academia.

Si este cine en su momento quiso expresar la provincia, hoy probablemente sea desde la provincia que necesite ser reinventado. Y la provincia es más que una idea; es Cali, Medellín, Santa Marta, Bucaramanga, Pereira o Manizales en Colombia, Cuenca o Portoviejo en Ecuador, Trujillo o Arequipa en Perú, Rosario o Córdoba en Argentina, Valdivia en Chile, Monterrey en México. Es la posibilidad de unos focos de producción regional que por cierto siempre existieron como expresión de un empresariado y un liderazgo regional interesado en plantarle cara a la arrogancia metropolitana, como bien lo señala Paulo Antonio Paranagua en Tradición y modernidad en el cine de América Latina. La fuerza irónica y pícara de la provincia es quizás algo que debe ser recuperado.

Pedro Adrian Zuluaga

Periodista y crítico de cine colombiano. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como periodista cultural, curador de exposiciones y crítico de cine en medios colombianos e internacionales. Fue editor durante siete años de la revista de cine Kinetoscopio, y uno de los creadores de la revista online Extrabismos sobre prácticas audiovisuales.



¿Crear para quién? Construir público desde la etapa de escritura

Por Diana Trujillo

Pensar en la creación de nuevos públicos no es un tema que necesaria y exclusivamente esté amarrado a los procesos de distribución y exhibición de los productos audiovisuales terminados. Es una dinámica en constante desarrollo que debe estar pensada desde las mismas estrategias de preproducción de una película o de cualquier contenido audiovisual.

El cine como producto a socializar busca ser visto, no hay duda de ello. Ahora bien, trátese de cineastas “comerciales” que pretenden llegar a grandes masas en salas de cine, o de “independientes” cuyas obras se centran en un nicho específico de personas, ambos caen de alguna manera en la esperanza de tener una audiencia ya esperando su película.

Ciertamente, es un punto importante a ser reconsiderado, teniendo en cuenta la cantidad de productos audiovisuales que permean a diario por diversos medios. El público sufre una transformación importante que considera una ambivalencia: el convertirse en un ser activo que decide selectivamente qué le interesa ver de todo aquello a lo que tiene acceso, y al mismo tiempo ser un personaje pasivo que sabe que va a ser buscado. Es decir, los productos audiovisuales pueden llegar a él sin menor esfuerzo, sus ojos son un número adicional a ser valorado en términos de una audiencia general.

Y, en efecto así es. Debería entonces ser una preocupación en mente para los cineastas cada vez que un nuevo largometraje empieza a ser creado. Sin embargo, ahora que tanto se habla de formación de públicos tendemos a delegar tácitamente la tarea a otros: de eso se debe encargar el Ministerio de Cultura, o los gestores municipales, o los cineclubes... Otros, al fin y al cabo. Solemos creer que -como directores, guionistas, productores o demás- el trabajo no es nuestro. Nos glorificamos pensando en que somos quienes deben crear “y ya”, por lo tanto, la etapa de creación suele limitarse a ello.

No obstante, la misma etapa de escritura obliga a pensar en los cimientos de la película desde las preguntas: “¿por qué quiero hacer esta película?” y “¿qué quiero contar?”, preguntas que determinantemente deberían derivar hacia otras dos igual de importantes: “¿quién quiero que me vea?”, “¿a quién le puede interesar?”.

La productora mexicana Martha Orozco (Cuates de Australia, 2011) habla de la necesidad de pensar una película desde el final de su proceso, considerando sus posibles ventanas de exhibición: ¿dónde la voy a estrenar?, ¿dónde la quiero exhibir (teatros de cine, salas independientes, internet y plataformas móviles, televisión)?, ¿a cuántos espectadores aspiro?, ¿qué plataformas alternas puedo utilizar (museos, salones de clase, festivales)?, ¿qué territorios, nacionales o internacionales, pretendo

abrir?, etcétera. Las respuestas pueden ser tan disímiles, como válidas. Por encima de todo, las preguntas deben hacerse y responderse en la medida en que den pie a que el cineasta o sus productores dediquen un tiempo de preproducción a consolidar la audiencia que necesitan a través de estrategias que velen por el cumplimiento de las razones de ser del proyecto.

Es claro que la formación de público deja de ser una tarea exclusiva de distribuidores y exhibidores y debe partir más desde la necesidad particular de los mismos creadores, quienes abogarían así a centrar esfuerzos en construir su “propia” masa (o masilla) de espectadores deseados o soñados.

Asimismo, es claro que dichos esfuerzos deben gestarse a la par del desarrollo mismo del proyecto, para aunarlos incluso a las estrategias de financiación y presupuesto. ¿Por qué me refiero a esto? Cuando la obra filmica empieza a ser visibilizada desde su etapa de escritura, tiene la oportunidad de crecer con su público dentro de un tiempo de atención importante que incluso puede llegar a significar también futuros posibles inversores.

Ahora, saber qué tipo de estrategias deben ser concebidas es, por supuesto, adentrarse a un terreno que puede ser bastante específico con relación a la particularidad del largometraje en cuestión. Pero, sin duda, hoy en día se vuelve cada vez más fácil recurrir a recursos en línea para construir una audiencia en internet, a través de redes sociales, podcasts, blogs, video blogs, series web, entre otros.

Hay quienes recurren a crear subproductos de su película como el cómic, de modo que puedan familiarizar al futuro espectador con un universo que el desarrollará más adelante en su largometraje. Otros más, hacen usos de foros donde la interacción frente al tema de la película es clave; entrevistas a los actores y demás profesionales del equipo de trabajo quienes

comparten el día a día de una construcción cinematográfica; blogs o perfiles falsos que dan cuenta de los personajes como si de personas reales se tratara, quienes se relacionan directamente con el público, etcétera. Claro, también están los recursos tradicionales: comunicados y kits de prensa con toda la información necesaria del producto audiovisual (fotos, texto, video, fan page, sitio web, otros).

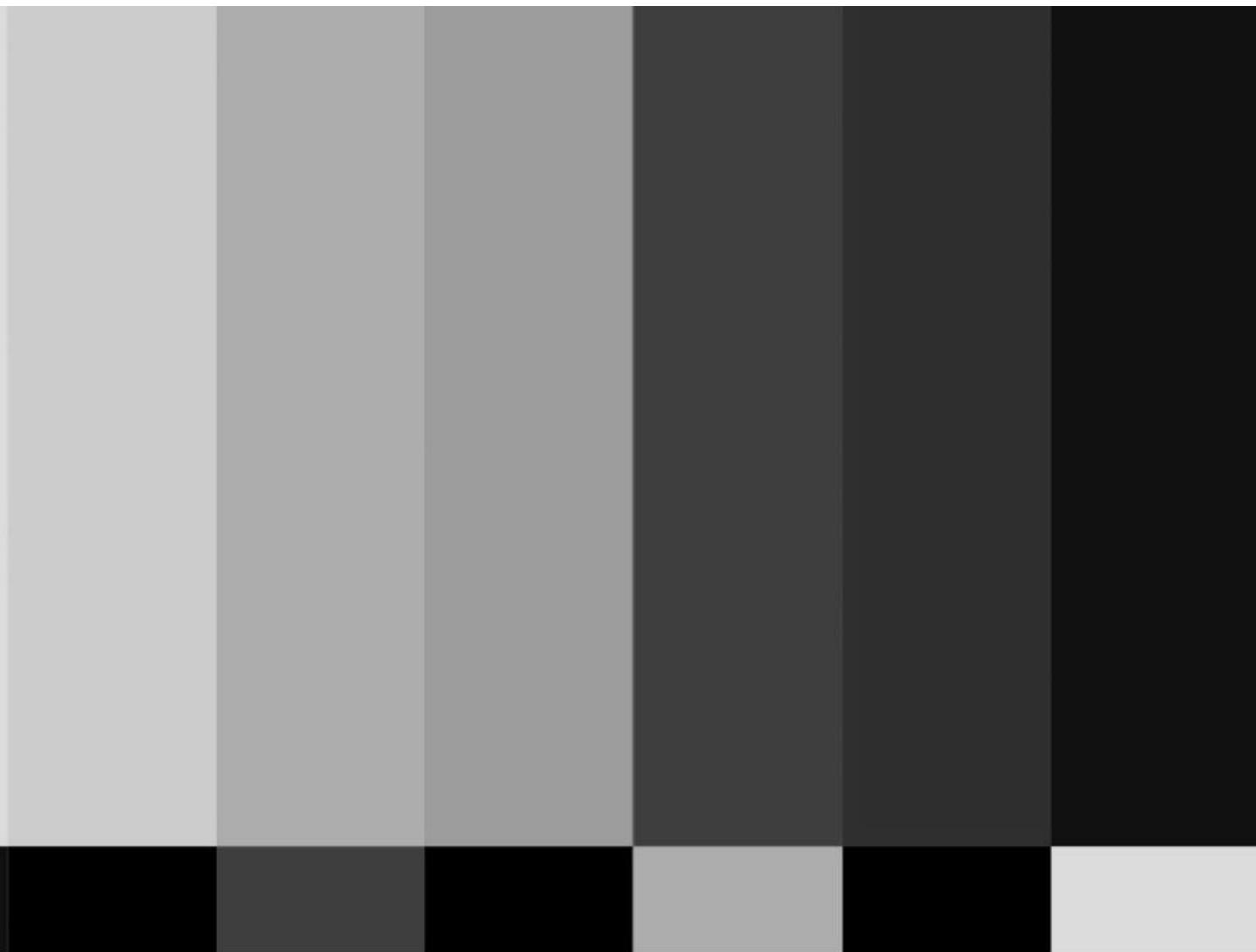
No se necesitan grandes sumas de dinero para hacer que estos procesos funcionen. De hecho, son elementos utilizados tanto por los grandes estudios hollywoodenses, hasta por promotores del Guerilla Filmmaking, películas de bajo presupuesto que siempre están buscando formas creativas de valerse por sí mismas y alcanzar audiencias significativas.

La herramienta puede ser cualquiera. La importancia radica en consolidar una conversación/relación con las personas de interés en un proceso constante que brinde información de interés y entretenimiento al espectador deseado. Lo que se quiere, a fin de cuentas, es que participe activamente y se comprometa con la película, como si fuera suya también. Para mayores efectos, el productor o cineasta que se dedique a ello debe estar consciente de crear redes, no sólo acumular seguidores. Debe funcionar como un sistema fortalecido, no como piezas aisladas. De lo contrario, no habrá esa tal audiencia en espera de un estreno.

Y no todo significa dar y dar. Involucrar al público desde el principio significa también conocerlo, leer sus ideas y retroalimentarse. En el momento de un estreno, no sólo se logrará asistencia, sino que ésta se verá reflejada en el producto final.

Diana Trujillo Rocha

Coordinadora de Contenidos de Algo en Común, empresa dedicada a establecer espacios de exploración y creación audiovisual. Le damos forma a la primera Residencia para Cineastas permanente en Colombia, que pretende impulsar largometrajes desde su etapa inicial, otorgándole un enfoque especial al desarrollo mismo del proyecto, así como a las nuevas formas de producción y circulación de obras audiovisuales.



Espacios contra una dictadura

Por Maryoli Ceballos

El cine ha sido una de las tantas formas que le ha permitido a muchos sacar a flote innumerables expresiones, sentimientos, sensaciones; ha significado una magnifica forma de poder hacer arte, además de ser “una tecnología y una industria”.

Ramiro Arbeláez

La historia de las proyecciones cinematográficas se sitúa en un día marcado en el calendario como 28 de diciembre de 1895, cuando unos caminantes de los corredores de París ingresan por primera vez a una sala cinematográfica, ubicada en París en el número 14 del Bulevar de los Capuchinos, bajo el Hotel Scribe. A partir de esa primera vista de imágenes de gente que caminaba, corría, saltaba, bailaba, reía y lloraba en pantalla gigante, los comportamientos de los espectadores se han venido transformado, y con ellos y antes de ellos, también lo han hecho los espacios, los seres, los sentires, y la misma evolución de las formas narrativas, lo que ha dado como resultado la conformación de un conjunto de diferentes tipos de salas, de acondicionamientos y de públicos.

La historia de la exhibición cinematográfica en un primer momento estuvo marcada por grandes inversiones que fueron el fruto de la aceptación del público, pero también fueron el resultado de un sinnúmero de luchas y conflictos sociales, tales como la época en la que aparece la televisión de forma masiva. Para no perder todo lo que el cine había conquistado por cuatro décadas, éste tuvo que recurrir a los factores que a la televisión le

faltaban, como el tamaño de las pantallas, la viveza de colores, la fidelidad sonora, la originalidad musical y otras características que solo el cine tenía a su favor.

Al continuar con la transformación de las grandes ciudades, nos aproximamos a una época en la que la inseguridad prevalece como consecuencia de las desigualdades sociales, al mismo tiempo que el crecimiento de las urbes da paso a la falta de iluminación callejera, y todo parece presentarse como un obstáculo y una competencia para el cine; algunas salas de exhibición cinematográfica no son capaces de sobrevivir y son cerradas, otras se convierten en bodegas, parqueaderos o templos religiosos. Ante tal exterminación, los soñadores de mundos nuevos y amantes de este arte se unen para crear otros espacios de reunión social, surgen así los centros comerciales y dentro de ellos las nuevas salas de cine.

Con estos nuevos espacios, el concepto de sala de cine se distorsiona al ofrecerse junto a las ofertas de ropa, comida y juegos infantiles, el cine parece conjugarse dentro del paquete de mercancías de consumo rápido.

Después de hacerse un diagnóstico de las salas de cine, se resuelve que este tipo de hacer arte

requiere de nuevos espacios para su presentación, y con ello también se necesita implementar una formación de gestores de proyectos de exhibición sostenibles y la constitución de una red alterna de distribución y exhibición de obras audiovisuales. Así, el cine Latinoamericano, y por ende el colombiano llega a atravesar por una bonita etapa de cambios favorables, en la que no solo se están modificando los espacios de proyección, sino también los modos de percibir y de sentir, llegando así a ampliarse la oferta de películas que aparecen con nuevos retos para los gustos y sensibilidades de los públicos que comienzan a formarse.

Las salas de cine inmersas dentro de los Centros Comerciales ya no son el principal centro en el que convergen diferentes actores sociales y diferentes miradas, y la delgada línea del espectáculo y el entretenimiento ha sido quebrantada por nuevas presentaciones, narraciones, percepciones y miradas, todo lo que parece ofrecer un cine que busca más allá que vender.

Las proyecciones cinematográficas comienzan a trasladarse a otro tipo de espacios, considerados más cómodos, más asequibles a los espectadores, más abiertos al análisis y más captadores de público. Por ejemplo, el cine de barrio, cine que ha tenido que competir con otros espacios e instituciones sociales como la iglesia y la plaza pública. Con esta modalidad de distribución cinematográfica, el cine y los grupos sociales marcan un nuevo punto en la historia, ya que se fomenta la formación de grupos que participen de estas propuestas ya sea como colectivos realizadores, productores, actores o espectadores; además, se busca fortalecer las llamadas subculturas mediante la aparición de rasgos de identidad percibidas en las formas de narrar, en las formas de vestir, en los modos de hablar, en las gestualidades, y en otros aspectos de las mismas gentes que colaboran en estas nuevas formas de hacer arte en movimiento.

En sus inicios, el cine de barrio era característico de ciudades consideradas en desarrollo, se creía necesario entonces hacer una distinción de un cine que llegara a otros sectores, aparece entonces el cine a la calle que intenta tener mayor cercanía con los barrios populares. Una de las experiencias más significativas de este tipo fue la conocida como el tren de Alexander Medevkin, un cineasta ruso que comandó un tren itinerante donde a la vez que iba exhibiendo ficciones y documentales por diferentes lugares de la geografía soviética, también realizaba nuevos filmes sobre los sitios y los públicos visitados, una manera de compartir información y estrechar relaciones entre los pueblos.

A partir de los años 80 con el avance tecnológico las experiencias callejeras comienzan a incrementarse. La aparición y desarrollo de tecnologías a favor de la imagen y el sonido nos permiten ahora tener al alcance de la mano variadas proyecciones de cine con todas las comodidades que pueden darse tanto en el hogar con la multiplicación de canales de TV especializados en géneros, épocas y temáticas, como también en lugares de trabajo, en las aulas de clase, en los teatros, en los parques, incluso en lugares como la playa o el campo; todos estos considerados como pantallas alternas.

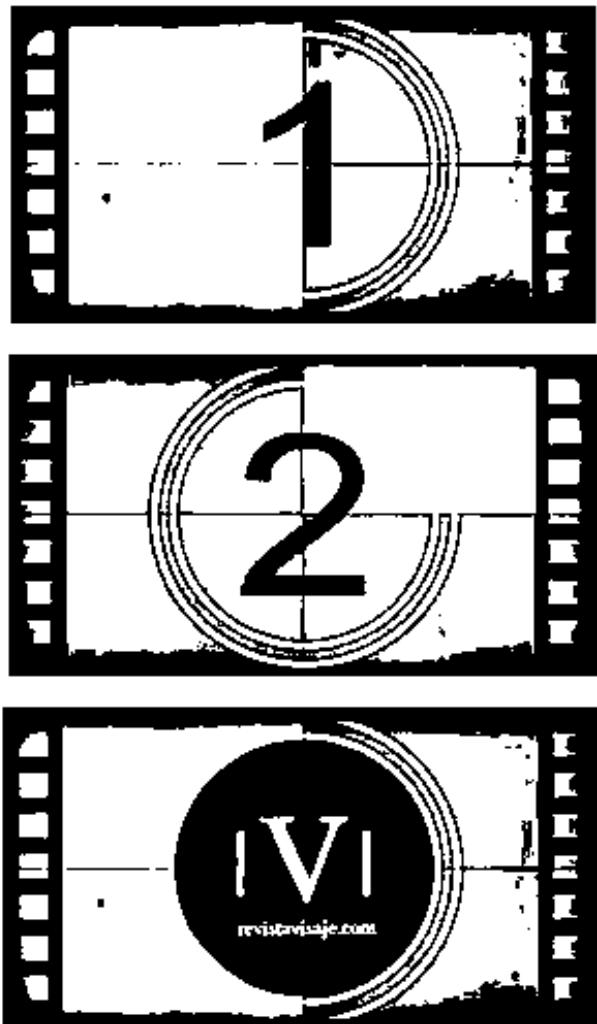
Las pantallas o salas alternas, son aquellas que además de buscar un financiamiento lucrativo tienen propósitos culturales, artísticos o educativos, lo que las diferencia de otras salas de cine son su naturaleza no comercial, son espacios abiertos al público y las comodidades que se presentan radican en la satisfacción del mismo. Otra de las características de estos espacios es el tipo de cine que se exhibe y las formas en que se programa, todo anclado con la ejecución de un trabajo complementario a la exhibición.

El cine que se proyecta en estas salas no hace parte de las principales carteleras del cine comercial, sino más bien se trata de un cine independiente cuando los realizadores no necesariamente se rigen por los estándares económicos, o cine de autor cuando se expresa el universo propio del director, o cine periférico, cuando cultural, geográfica o económica mente se realiza al margen de los principales centros de producción cinematográfica en el mundo, o tercer cine, término muy usado durante los años sesenta para identificar un cine de militancia política.

Lo que se propone en las salas alternas es poder abordar los nuevos medios, que no solo se trata de aparatos, hardware, sino de software audiovisuales, salidos de la combinación del arte y la información.

Puede que ahora no estemos frente a las salas oscuras, acompañados de palomitas de maíz dispuestos a presenciar una obra de la que muchas veces desconocemos su naturaleza, sino que estemos frente a una sala que quiere representar un espacio de movimiento cultural, pero “una película en cualquier espacio en el que se represente tiene consecuencia en la sensibilidad, en los gustos, en los hábitos, en las ideas, en los sentimientos y en los estados de ánimo de los espectadores”, (Arbeláez, 2004) y ese es uno de los cambios principales que estos nuevos espacios han generado.

La distribución independiente, que representa estas formas de exhibir lo que hemos considerado el séptimo arte, no requiere de reglas establecidas ya que se trata de un tema de oportunidades y posibilidades. Lo que el distribuidor de este tipo trata de hacer, es llenar un vacío que tiene el público de ver películas diferentes a las que se ofrecen en una cartelera de cine comercial.



Entonces, ¿cuál es la etapa en la que se encuentra lo que vemos, filmamos y amamos?

El objetivo del cine es poder llegar a más personas, por eso la oferta de películas son presentadas a través de muestras, ciclos, retrospectivas, festivales, u otros eventos, estrategias que han sido ideadas para derribar fronteras geográficas, sociales, políticas, económicas, etc. En Alemania, por ejemplo, el desarrollo de las pantallas inflables para proyecciones de 35 mm o en HD, han transformado las funciones al aire libre y han democratizado la asistencia a cine. Con este tipo de estrategias se puede llegar a lugares en los que incluso se carece de electricidad, lo que moviliza al cine son sus ganas de producir, compartir, crear e informar, hay por lo tanto una labor social involucrada en estos proyectos. En cierto sentido, es una democratización de las opiniones y una liberación de la dictadura de los espacios oscuros, silenciosos y costosos, y también es una liberación y un rechazo al que habíamos considerado el todopoderoso Hollywood.

Bibliografía

Arbeláez, R. (2004). El arte de la exhibición cinematográfica. MANUAL DE GESTIÓN DE SALAS ALTERNAS DE CINE, p, 9-18.

Guinand, F. M. (2004). LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN COLOMBIA. MANUAL DE GESTIÓN DE SALAS ALTERNAS DE CINE, p, 23-32.

Zuluaga, P. A. (2004). LAS SALAS ALTERNAS Y SU PÚBLICO: UN MODELO PARA ARMAR. MANUAL DE GESTIÓN DE SALAS ALTERNAS DE CINE, p, 35-40.



La ley 1556 o el paisaje que seremos

Por Pedro Adrián Zuluaga*

*Texto publicado en La Pajarera del Medio**

La sanción de la Ley 1556 conocida como Ley “Filmación Colombia”, fue el hecho más relevante en 2012 para las huestes cinematográficas, aunque estemos aún pendientes de su desarrollo e implementación. El siguiente texto fue escrito para el portal Razón Pública y publicado en los días siguientes a la aprobación del nuevo marco legislativo.

Hollywood en la Casa de Nariño

La noche del 11 de julio de 2012, Juan Manuel Santos, hombre de mundo como el que más, fue la cabeza de un penoso espectáculo provinciano, muy a pesar de que, al decir de la revista Arcadia: “En el evento estaba no solo la crema y nata del cine nacional, sino que se oía inglés por todas partes” (No 82, p. 6).

El presidente de los colombianos, que en la mañana y tarde de ese mismo día había fracasado ruidosamente en su intento de diálogo con los indígenas del sur del país, se sentía como pez en el agua entre las divas y divos que colmaban los patios exteriores de la Casa de Nariño, a quinientos años luz de la incómoda insurrección caucana. El glamuroso escenario fue preparado para la sanción de la ley 1556 de 2012, “Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas en Colombia”.



Con un discurso generoso en guiños a la farándula local (¡qué bien lees el teleprompter Mr. President!), fragmentos de películas de impronta Hollywood y una selección musical que delata muy bien la idea de cine que se quiere atraer a Colombia (Walt Disney et al.), Santos rubricó el esperpento, con el poder legitimador de personajes como Amparo Grisales, Manolo Cardona (a quien el presidente dio la bienvenida pública a su familia), Isabela Santodomingo o Paula Jaramillo. “Hoy se firma la ley para que Hollywood venga a hacer cine a Colombia”, tituló sin asomo de vergüenza en primerísima primera plana El Tiempo del 11 de julio, como si todo el cine del mundo se redujera a ese mantra.

Baja autoestima, alta rentabilidad

¿Pero qué se esconde debajo de esta ley que tiene tan férreos –y pocos defensores–? ¿Quiénes serán sus rentistas? ¿Quiénes medran a su alrededor y serán invitados a la mesa y quiénes, en cambio, se quedarán con las migajas? Tras largas e intestinas discusiones, en las que participó lo más granado de la escena cinematográfica local, y nuestro honorable Congreso, el texto de la ley arranca con una auténtica piedra filosofal: “Artículo 1º. Objeto. Esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. Lo anterior, de manera concurrente con los fines trazados por las Leyes 397 de 1997 y 814 de 2003 respecto de la industria cultural del cine, todo ello dentro del marco de una política pública diseñada para el desarrollo del sector cinematográfico, asociado a los fines esenciales del Estado”.

El texto incurre en sutiles mentiras y contradicciones, y pasa de agache frente a la dificultad de juntar en un mismo costal la cultura,

la actividad turística y la promoción de la imagen del país. Por supuesto, estamos en una época donde las industrias creativas han demostrado suficientemente el alcance económico de la cultura, pero no es menos cierto que toda actividad artística debe estar, por principio, desligada de las agendas del poder (promoción de la marca país, buena imagen). ¿Quiere esto decir que habrá un ojo avizor que impida que Colombia sea asociada de nuevo, como lo fue en otras épocas en el cine filmado en el país por extranjeros, a vengativas y celosas amazonas, sangrientos caníbales, contrabandistas, capos de poca monta y otra suerte de prejuicios que iban del trópico a la selva, y del oro a las esmeraldas, pasando por la coca?

El simple artículo 1º, que no es lo más importante, pero supone el derrotero conceptual del que se partió, revela viejas ansiedades no resueltas, una bajísima autoestima y un débil posicionamiento geoestratégico. ¿Así es como vamos a jugar en el complejo entramado transnacional del cine? ¿Ofreciendo paisaje y bellezas naturales, bellas y obsequiosas mujeres, supinos funcionarios, mano de obra barata y no sindicalizada? Por supuesto que al gran músculo financiero del cine internacional le interesa filmar en países donde pueda evadir una que otra incomodidad y uno que otro costo, como ha ocurrido en Puerto Rico, Hungría o Nueva Zelanda. Es puro sentido práctico, no interés real por Colombia, lo que va a convocar la soñada inversión.

En resumen, la ley tiene atractivas promesas para la inversión extranjera (devolución del 40% de lo gastado en servicios cinematográficos y un 20% de lo invertido en otros conceptos como hoteles y pasajes) y muy pocas talanqueras que regulen los modus operandi del capital internacional del cine en el país.

Menos cultura, más turismo

La ley no es concurrente con la 397 o Ley General de Cultura, de 1997, que si bien dejaba una puerta abierta a las industrias culturales, todavía, y en el espíritu de la Constitución del 91, pensaba la cultura en términos de identidad y memoria, y la defendía como la expresión de una diversidad, no pocas veces incómoda (como la de los indígenas, para ir bien lejos). Ni con la ley 814 de 2003 o (primera) ley de cine, que aunque daba un paso adelante para consolidar la industria cinematográfica fue capaz de generar un consenso alrededor suyo, a pesar de que haya tenido grandes y claros beneficiarios como Cine Colombia. Pero ese consenso y legitimidad social ganado por el cine colombiano, la institucionalidad que estaba en proceso de consolidación, la energía de una masa cada vez mayor de personas interesadas y dispuestas a integrarse en el cuerpo social haciendo películas, ahora está en su más dura prueba.

En esta nueva ley solo se habla de dinero e inversión, y de garantías para el capital extranjero, y no entiende uno muy bien que hace un Ministerio de Cultura obsesionado en conseguir su aprobación y gastando su poco capital político en esta iniciativa, que bien podría haber sido tramitada solo por el Ministerio de Turismo.

La nueva ley, en cambio, es concurrente con los pactos de estabilidad tributaria, con los tratados de libre comercio firmados asimétricamente por Colombia con otros países, con las leyes que garantizan la explotación minera de nuestro territorio. Es expresión de un país ansioso por ponerse en venta y al mejor postor. Los beneficiados en este caso son, por el lado local, las pocas empresas con la infraestructura para ofrecer servicios competitivos a la inversión extranjera, lo cual explica la satisfacción de algunos empresarios y productores, los más sólidos financieramente. Pero en el camino quedará un reguero de pequeñas empresas, un

cine nacional con tendencia a que se disparen sus presupuestos y una vía bastante incierta para el cine más arriesgado y menos comercial. Un productor nacional ahora podrá hacer películas cinco o diez veces más caras, dejando de lado los mecanismos disponibles en la vieja ley de cine, la de 2003, que preveía un férreo y sensato mecanismo de topes a la inversión para evitar la especulación o el lavado de activos, y yéndose a jugar a las grandes ligas. Conociendo nuestra megalomanía, ya es fácil prever lo que puede pasar.

¿Transferencia de conocimientos? ¿Posibilidad de que crezca la capacidad tecnológica instalada? ¿Generación de empleos cualificados? Conviene decir que uno de los sectores donde más reina la informalidad y el abuso laboral es en la producción audiovisual colombiana, y ese personal técnico acostumbrado al maltrato es parte de lo que vamos a poner en bandeja de la codicia extranjera. ¿Incremento de la buena imagen del país? ¿Alguien recuerda algo distinto a Dania de la famosa cumbre de Cartagena?

Leyes a la medida

Quinientos años después del poco amigable descubrimiento y conquista del territorio de la actual Colombia, con su consecuente exterminio cultural y sus bien escogidas víctimas, asistimos a nuevas formas de masacre cultural, ahora mucho menos sangrientas y más sofisticadas.

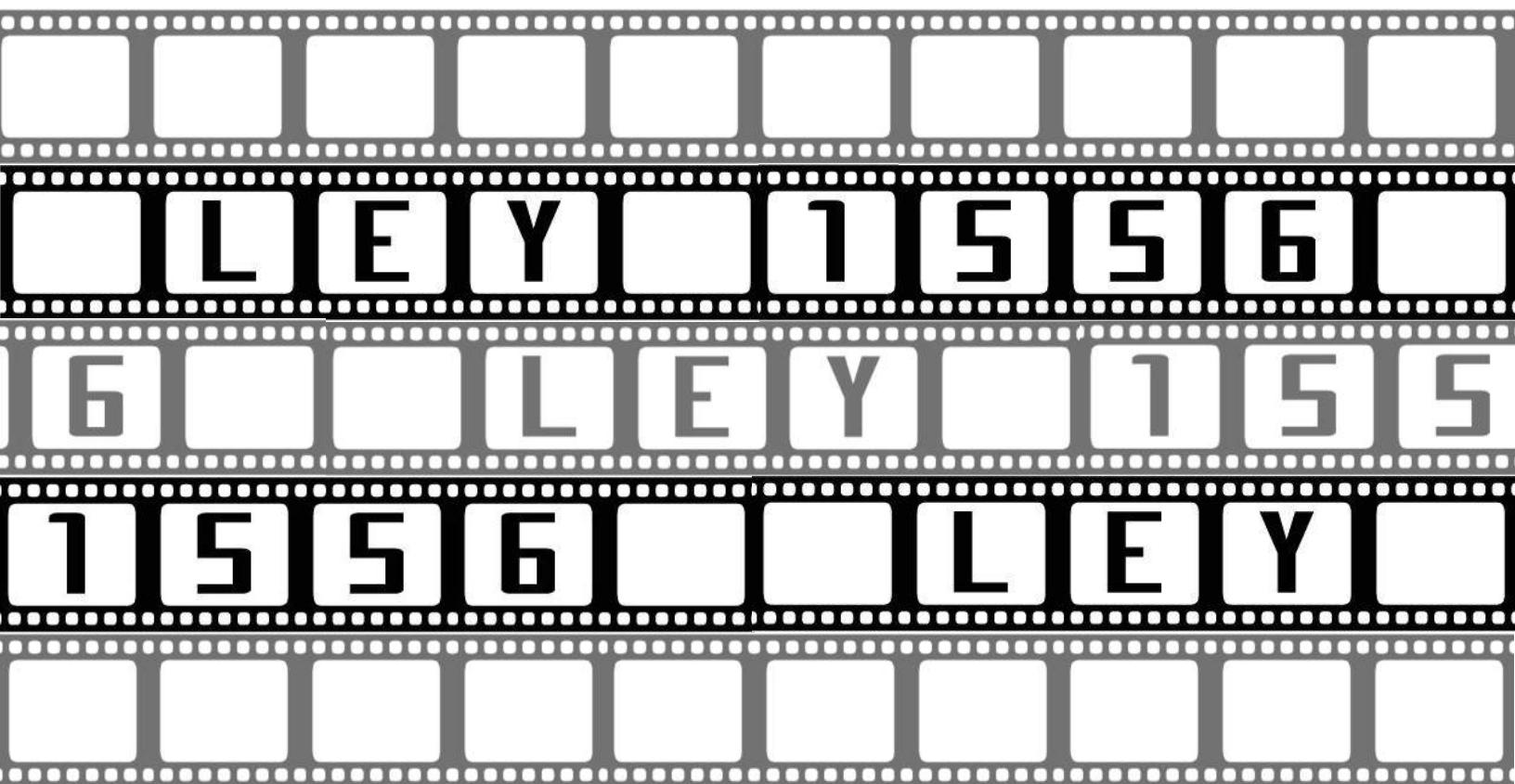
La ley no está asociada a los fines esenciales del Estado, a no ser que el investigador Luis Jorge Garay tenga razón al decir que estamos ante una reconfiguración cooptada del Estado, que ocurre en distintas escalas. Si el Estado moderno se fundó para poner en pie de igualdad a todos los ciudadanos y proteger a los más débiles frente al abuso de los poderosos, estaríamos recorriendo un camino de vuelta a lo más hobbesiano del espacio social. Para la aprobación de la ley de cine 814 de 2003 la poderosa Cine Colombia

chantajeó al estamento cinematográfico de entonces -y lo sigue haciendo- para garantizarse la mejor parte de la tajada, el poder de decidir lo más importante y el más generoso retorno de inversión. Sin el lobby de la poderosa distribuidora y exhibidora no habría ley y el débil cine colombiano no hubiera tenido esa base para operar. Eso se ha aceptado como un mal necesario. Lo mismo pasa con la nueva ley. En vez de hacer las cosas bien de entrada, con leyes justas y proporcionadas, nos resignamos a engendros contrahechos, con la idea conformista de que al menos tenemos algo. Y así nos va. En el Cauca en cambio son extremistas e incómodos.

¡Qué viva el espectáculo!

Pedro Adrian Zuluaga

Periodista y crítico de cine colombiano. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como periodista cultural, curador de exposiciones y crítico de cine en medios colombianos e internacionales. Fue editor durante siete años de la revista de cine Kinetoscopio, y uno de los creadores de la revista online Extrabismos sobre prácticas audiovisuales.



Historia de la Cinemateca de la Universidad del Valle

Por Luisa González

La idea de este texto inició con el deseo de reunir testimonios clave que pudieran ayudar a construir una historia de la Cinemateca de la Universidad del Valle. Tras graduarme de la universidad como comunicadora social, me ofrecieron este empleo: dirigir la Cinemateca. Un trabajo que sonaba bastante grande principalmente por el eco que había dejado su anterior director durante los años dorados en los que la Cinemateca surgió como un proyecto ambicioso y se estableció como un espacio que reunía a cientos de personas.

Cuando yo llegué la Cinemateca no era la de aquel entonces. Había perdido el gran Auditorio 5 – con capacidad para 650 personas y una de las pantallas más grandes de la ciudad-, así como una buena parte de su público, que se había ido desvaneciendo poco a poco. Rodrigo Vidal, su director, había renunciado luego de 18 años al mando del proyecto, tras una serie de disputas y demás asuntos laborales que se suman a la historia de esta Cinemateca – historia de la cual yo hago ahora parte -.



Auditorio 5. Cinemateca Universidad del Valle. [Fotografía].
Recuperado de: <http://www.caliwood.com.co/teatros--estudios.html>

Poco a poco junto con Ramiro Arbeláez, Oscar Campo – profesores y cinéfilos – y algunos estudiantes, egresados y docentes de otras facultades, departamentos y escuelas de la Universidad, hemos ido dando forma a esta nueva Cinemateca. Una Cinemateca sin un espacio propio, pero que ronda por diferentes auditorios de menor tamaño e incluso llega a tener proyecciones al aire libre; una Cinemateca sin una programación de tres películas diarias, como funcionan la mayoría de espacios bajo este nombre, pero que procura reunir diferentes acercamientos al cine, que se acompañan de foros, publicaciones, directores invitados, alianzas con festivales y cineclubes, entre otros aspectos que la hacen de todas formas abarcadora. Otro cambio importante es que la Cinemateca ya no genera recursos. Antes, la entrada a las funciones de películas en cartelera tenían un valor de mil pesos, valor casi simbólico cuando se compara al de las salas de cine comerciales. De todas formas, esto la llevó a hacer auto-sostenible, pero a su vez la hizo depender de las películas taquilleras que presentaban también los cines comerciales. La Cinemateca ahora programa de forma más libre, protegida legalmente como espacio académico ante las leyes de derechos de autor, y no como un espacio comercial. No obstante, la auto-sostenibilidad sigue siendo un tema delicado que puede llegar a generar tensión ante los directivos de la Universidad. Un punto de discusión que a nivel de la planeación local y nacional pone a las artes muchas veces en aprietos.

Dejando el ahora, del que no hablará mucho este escrito, y regresando a la búsqueda de ese pasado que me llegó roto tras la renuncia de Rodrigo Vidal, empecé a indagar por un orden de entrevistados. Así fue como me acerqué primero a Ruby Grisales (*en adelante R.G*), licenciada en arte dramático de la Universidad del Valle, especialista en gerencia y gestión cultural y quien trabaja actualmente en la Oficina de Extensión de la Facultad de Artes Integradas, a la que yo también pertenezco. Ella trabaja para la

Universidad desde 1989, y en 1992 hizo parte de la ahora inexistente Decanatura Asociada de Cultura; un fragmento de la universidad encargado de coordinar diversas labores artísticas y culturales en el campus, y del campus para la ciudad. Fue en aquella fantasmagórica decanatura que surgió la Cinemateca, de la cuál Ruby es quien resguarda en su memoria toda la historia de lo que fue el proyecto y de la puesta en acción del mismo.

R.G: la Decanatura Asociada de Cultura era una dependencia autónoma en el sentido de lo financiero, es decir manejaba un presupuesto autónomamente, pero estaba inscrita a la rectoría de la universidad. En el año de 1992 su decano era el profesor Carlos Vásquez Sabasto – era un semiólogo, escritor, un literato, y ya hoy en día es un profesor jubilado -. Él presentó a la universidad la creación de la Decanatura Asociada de Cultura como la instancia que iba a empezar a proponer y a implementar la política cultural universitaria. En el marco de esa propuesta nació el proyecto de la Cinemateca. Inicialmente era un programa permanente que buscaba generar espacios para la convivencia y para la sana diversión de la comunidad universitaria de lunes a viernes, y que los sábados se abriría para otras comunidades aledañas a la universidad. Ese proyecto nace en realidad como una Cinemateca, pensando que en ese año, en el 92, inicia de cierta manera el auge de nuevas tecnologías que estaban incursionando el país, y que el profesor Vásquez veía como una gran posibilidad, pero también como una gran amenaza. Aparecían en aquel entonces los “Blockbuster” para ofertar cine en video, y él pensaba que eso realmente lo que iba era a permear los espacios de la unión

familiar, los espacios donde uno se podía ir ver una película con sus amigos, y consideraba también que la Cinemateca en el país estaba como en vía de extinción en ese momento. Entonces él y quienes estábamos construyendo el proyecto de la Cinemateca, nos propusimos pensar en grande, en una cinemateca con una pantalla súper gigante y en un proyecto que articulara todo tipo de disciplinas de modo que la universidad sea de verdad un centro de cultura. Allí le propuso a Jaime Galarza Sanclemente, quien era el rector en ese momento, que la universidad fuera más allá de un centro académico, que fuera un centro de cultura. A Jaime Galarza le encanta la idea, él estaba en un proyecto de modernizar la universidad y también de proyectarla hacia la región – en ese entonces se venía todo el trabajo con las sedes regionales – y le pide a Carlos Vásquez que escriba un documento sobre lo que podría ser un sistema universitario de cultura que incluyera también las sedes regionales y que en eso uno de los programas bandera fuera la Cinemateca. Jaime Galarza propone que en el edificio del Ágora, al frente de ese letrero que dice Unicentro (1) se hiciera una construcción muy bella que fuera una especie de salón de eventos que fuera la Cinemateca, y fuera acompañado de toda una programación cultural con el Ágora.

Lamentablemente este centro cultural que sería el edificio del “Ágora” no llegó a cumplir su cometido. Tampoco el proyecto de crear un corredor de la cultura que mirara hacia la calle, de modo que fuera “el rostro” de la Universidad; no llegó siquiera a su construcción.

La Cinemateca nace, lo primero que logramos, y ahora seguía la consecución

de equipos de cine en 35 y 16 milímetros. Y esa era otra de las ideas, que el lugar tuviera todo el mobiliario necesario para transmitir desde los orígenes del cine, que pudiéramos proyectar en 16 y 35mm y que en unos 10 o 20 años pudiéramos presentar también cine digital. Incluso tener aparatos para proyectar Super8. Se empieza también a hablar con Jaime Galarza de que ese proyecto de la Cinemateca tenía que estar articulado a una escuela de cine que fuera direccionada por los profesores del área de audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social, para que la Cinemateca fuera una herramienta fundamental para esa área de estudios. Yo estoy en ese momento como asistente del decano de cultura, y él, junto con el rector, me delegan que empiece a visitar salas de cine y que empiece a tener contacto directo con Falah Munir que era – y continúa actualmente siendo – el presidente de Cine Colombia. Yo hago mi gestión y empiezo a ver salas de cine en Cali y en Bogotá también, y resulta que en Cali en ese momento, estaban desmontando la sala del Cid y otros cines; estamos hablando de los años noventa, es decir que estaba un desmonte de las salas que habían marcado un hito en la cultura de Cali. La sala del teatro Bolívar, la del teatro Calima que estaba que sí y que no se cerraba. Entonces Ramiro Arbeláez, que era y es un asesor clave en estos temas de la cultura, particularmente del cine, dijo que había que mirar de esos equipos que iban a desechar qué servía y que más bien Cine Colombia los donara a la universidad en contraprestación de un certificado, que para ellos es muy útil porque les rebajan impuestos. Ahí nos mandan a dos ingenieros, me acuerdo tanto que uno era de apellido Cancelado, y él empieza a

contarme cuáles son las máquinas que nos podían donar, su historia. Eran unas máquinas Caleb, alemanas de 1945. (...)

Hablando con Ramiro Arbeláez sobre la consecución de estas máquinas, me dice que realmente se deben a Álvaro Marmolejo, miembro prestante de la Asociación de Exhibicionistas del país y dueño del Teatro Sarmiento en Tuluá. Él fue quien, tras ser contactado por Arbeláez, convenció a Munir de donar las máquinas a la naciente Cinemateca del campus de Univalle Meléndez.

Fue a partir de ahí, con una maquinaria donada, que el proyecto no tenía vuelta atrás. Se empezó a buscar un espacio ya existente en el campus donde instalar la Cinemateca a partir de mediciones: una pantalla y una cabina donde cupieran los proyectores.

R.G: (...) entonces viene uno de los profesores expertos en sonido aquí en Univalle, Sigifredo Rojas de la Escuela de Arquitectura, y él dice que hay que hacer todo un tratamiento acústico, después dice que no, que es mejor tumbar todo el auditorio y hacer uno nuevo con acústica, el caso es que la cinemateca empieza generar todo un nuevo movimiento en torno al auditorio cinco. Aparecen diferentes voces de humanidades y de la misma Facultad de Artes que estaba naciendo, y finalmente logramos montar ahí la cinemateca. Se logra que la Universidad incluya en su planta de cargos un cargo de profesional para la Cinemateca y allí es donde aparecen diversos nombres, entre esos estaba Paula Trujillo que venía manejando lo del cineclub, estaba Jorge Navas, Sofía Suárez y estaba María Fernanda Arias; eran todos los chicos que habían estado trabajando conmigo en diferentes aspectos de la Cinemateca.

Proyección: "El espacio me huele a hierbas".

Auditorio Carlos Restrepo. Edf. Túlio Ramírez (Escuela de Música). Universidad del Valle.



Todos eran de comunicación social. Bueno, Paula Trujillo se retiró, y empezamos a ver estos perfiles de estos nuevos profesionales, estaban todos muy jovencitos, y cada uno tenía sueños, expectativas... Sofía quería irse a París, Jorge Navas quería irse a estudiar a Cuba, fueron muchas anécdotas, cada uno tenía una historia. Entonces salió la opción de pensar en alguien que había estado muy ligado a la Cinemateca de la Tertulia y que tenía una trayectoria muy importante dentro del cine caleño y aparece el nombre de Rodrigo Vidal, sugerido por Oscar Campo. Oscar sugiere a Rodrigo, le hacemos todas las entrevistas, todas las pruebas técnicas y Rodrigo cumple con los requisitos.

Aquí hay dos puntos sobre los que quiero ahondar. El primero es que de forma muy personal me gustó saber que el puesto de director de la Cinemateca se pensó para jóvenes recién egresados como yo y que ellos, igualmente, debieron decidir entre irse del país y profundizar en sus estudios en cine, o dirigir la naciente Cinemateca. Nuestras decisiones fueron distintas ya que a diferencia de ellos yo vi – y veo – la Cinemateca como un lugar que es también de estudio; un lugar (trabajo) para aprender cada día más de cine y para construir ese aprendizaje de la mano del público y quienes programan ciclos. Y el otro punto sobre el que debo más que profundizar, es para corregir en tanto lo que Rodrigo Vidal había hecho antes de dirigir la Cinemateca de Univalle. Si bien no trabajó para la Cinemateca de la Tertulia, sí lo hizo dentro del legendario Cineclub de Cali del que hacía parte Andrés Caicedo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez, quien me detalló esta información. Así mismo me contó que como estudiante de la Escuela de Comunicación Social coordinó el Cine-U-Clu.

R.G: Rodrigo logra posicionar la Cinemateca no sólo a nivel local, sino regional y del país, esa fue una tarea que nunca le reconocimos, pero fue un trabajo supremamente importante. Genera una programación muy especializada, por ciclos, y genera también que la Cinemateca cumpla una programación permanente de tres veces al día: al medio día, a las 3:15pm y a las 6pm, de lunes a sábado. Y al final del semestre montó lo que se llamaron las maratones de cine. Desde seis de la tarde hasta seis de la mañana. Eso fue un fenómeno único, que para todos los que la recuerdan de esa época fue un espacio lindísimo, porque la gente llegaba desde las cinco de la tarde a hacer la cola y a las 10 de la noche no le cabía un alma a la cinemateca; eran más de 600 personas ahí metidas, con crisperas, con coca-cola, con café, con de todo, nada de vicio, e iban saliendo a las siete de la mañana de ver la última película. Entonces era una cosa de cinefilia, de amor por el cine impresionante y a nosotros nos empezó a replantear muchas cosas, en qué hacer mucho más allá de la programación, que hacer más allá de ver películas con la Cinemateca. Y Rodrigo empieza a ver la importancia de articular eso con directores de cine colombianos. Entonces propone empezar a traer directores que vengan y hablen con los muchachos. Se piensa también con Carlos Vásquez en ese primer semestre, que vamos a hacer una inauguración con todos los juguetes de la Cinemateca y traemos a Sergio Cabrera con *La Estrategia del Caracol* para hacer una apertura formal de la Cinemateca y hablar de qué es este proyecto en la Universidad del Valle. Se hace eso y fue muy bien recibido por los estudiantes y los profesores, y se le empezó así a abrir la puerta a directores –

a ellos les encantaba venir –. Se estaban haciendo ya ciclos de cine con embajadas, se empieza a hacer el Eurocine en la universidad, entonces ya la universidad empieza a ser mirada por este tipo de programas de una manera muy seria, y con ello a demostrar que se estaba formando público. Y se empieza a traer públicos no del sur de Cali sino de toda la ciudad. Entonces la gente ya no quería ir a la Tertulia, sino que quería venir acá; eso nos da muy buen nombre en la ciudad y la Cinemateca empieza a hacer parte de toda la red de salas de cine que empezó a hacer Cine Colombia.

Carolina Vidal, egresada de la Escuela de Comunicación Social (1999 – 2005) me contaba también cómo vivió la Cinemateca de aquellos días cuando era estudiante:

C.V: Yo creo que la razón por la que terminé viendo tanto cine, yendo tanto a la Cinemateca, es porque siempre he vivido muy lejos, entonces siempre quería esperar a que se fuera el trancón de las seis de la tarde para volver a mi casa y lo que hacía era que me metía a teatro, me metía a cine; también siempre he sido vegetariana, y entonces no me servía almorzar en el comedor universitario, así que traía mi lonchera y era perfecto ir a ver cine y almorzar allá. Era el parche.

(...) El recuerdo que yo tengo de la Cinemateca es eso lleno hasta más no poder, tanto que la gente se sentaba hasta abajo en las tablas; yo que era medio nerda y no me iba sino hasta el final de las clases porque tenía siempre algo que hablar con el profesor, llegaba medio tarde allá, me tocaba llegar por arriba, bajar todas las escaleras, y había tanta gente que tenías que llegar hasta el final

y sentarte en las tablas porque no había más donde.

Luisa: ¿Y eso era con cualquier tipo de cine? ¿O sólo con la programación de cartelera?

C.V: Eso con Cartelera, porque la cartelera era buenísima. O sea, era una cartelera que no tenía nada que envidiarle a Unicentro o a los otros cines; para mí era la mejor sala de cine de la ciudad, porque no necesitabas entrar a ningún centro comercial y porque el precio de la boleta de ese entonces nos permitía a los estudiantes de aquel entonces ver mucho cine. Yo me acuerdo que costaba mil quinientos, y yo, como estudiante estratificado, entraba pagando mil, y a veces si uno no tenía billete, hasta por quinientos, o lo que vos tuvieras el “man” te dejaba entrar.

Luisa: ¿Quién estaba en la entrada, Rodrigo?

C.V: El gordo. Uno metía la mano en el bolsillo y le decía uy gordo, y él te decía “hágale”.

Rodrigo Vidal suponía ser un testimonio crucial en este texto, pero se negó rotundamente a hablar, a dejar un testimonio para esta publicación que parte de la iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela de Comunicación Social y mía, en representación de la Cinemateca. Su partida fue algo abrupta para quienes la vimos desde afuera, aunque en cierta medida estuvo mediada ante los dieciocho años de trabajo arduo y lucha que a partir de ahora este texto comienza a narrar:

R.G: Se había logrado un convenio con ellos – con Cine Colombia – del 50-50, de cobrar una boleta simbólica, pero que el 50% era para ellos y el 50% para la universidad, que fue buenísimo porque

aquí la boleta costaba 500 pesos, entonces 250 era para ellos y 250 para nosotros.

Luisa: ¿Cuánto costaba la entrada en una comercial?

R.G: Costaba 3.500 pesos y acá 500, y lo había aceptado Cine Colombia, entonces también estaba esa razón social, esa responsabilidad social de Cine Colombia con relación a la Universidad. Lo único era que no se podía divulgar en medios de comunicación. Era una cosa como interna porque, digamos que tenía el sello de una actividad didáctica, educativa, por eso hablo de que era como una cosa simbólica. Logramos ese acuerdo con Cine Colombia, como desde el 92... como diez años, hasta el 2002. Se pasa de eso a hacer parte ya de toda una estrategia nivel nacional con el cine y empieza a aparecer nuevas formas de que hay que pagar impuestos, la programación ya empieza a decaer, y también empieza a haber cambios de decanos... El primer cambio brusco, que considero que nos afectó enormemente, fue la crisis del 98 y del 99 en la Universidad, que fue una crisis financiera, que además tenía que ver con una crisis financiera del país y de Latinoamérica, era una crisis que afectó al mundo entero y nosotros no estábamos exentos de eso.

Cuando transcribía la entrevista de Ruby, vino inmediatamente a mi cabeza, con la fecha de 1998 y la crisis financiera, la caída del Cartel de Cali. Una crisis monumental azotaba a Cali. Todo el dinero, la ostentación, los edificios, las mansiones, los carros lujosos, la sobre valoración de los objetos, de los trabajos, se vino a pique. Le preguntaba a Oscar Campo sobre esto, si había alguna relación de esta histórica crisis de la Universidad, con la caída del Cartel de Cali:

Oscar Campo: Son las políticas económicas de la época de Samper. De generar gasto por encima de lo posible. Raspar la olla y que el siguiente en el poder arregle los desastres. Se hizo en todo el país. Además, el presidente no tenía autoridad moral, la ley no se cumplía, nadie la cumplía. Por eso viene el poder para los jueces que eran los que juzgaban. Algo similar pasó en la época de Uribe donde el ejecutivo no cumplía la ley, iba más allá, asesinaba y justificaba el asesinato. Eso genera una ola terrible de crímenes.

R.G: Esa crisis del 99 afecta al tema de la cultura de la universidad a tal punto que lleva a replantear y reestructurar todo el tema de la Decanatura Asociada de Cultura, en sus nueve años que llevaba ya, y la cinemateca es trasladada, al desaparecer esa Decanatura, ya que había que quitar ese cargo de decano de cultura que era el que generaba gastos en la universidad, y como la cosa era de reestructuración y de ahorrar dinero, entonces obviamente todo ese tipo de cargos empiezan a desaparecer y por ende desaparece esa decanatura. En el 99 los que estábamos ahí nombrados somos re-ubicados para ser trasladados a la vicedecanatura de extensión de la FAI. Llegamos aquí a la FAI y el proyecto sigue normalmente, estaba Juliane Bambula de decana, pero empieza a disminuir el público porque ya no hay un dinero para sacar publicidad, para pegar los carteles, ya no hay la posibilidad de pagarle a un director de cine para que venga, y todas esas cosas van afectando por obvias razones.

R.G: A medida que pasa el tiempo van cambiando los formatos; aparece el cine digital, aparece cada vez con mayor auge

la piratería del cine, empezás a conseguir películas muy baratas, y el mismo sistema se va encargando de abandonar estos espacios sagrados para ver el cine, como eran las salas para terminar en las salas de las casas. Nosotros seguimos insistiendo, insistimos e insistimos y logramos tener un número muy alto de asistentes a la Cinemateca en esa década del noventa. Del 2000 al 2010 más o menos. De pronto antes, 2008, 2009. Comparada esta cifra a las otras salas de cine de la ciudad

Luisa: *¿las salas alternas?*

R.G: *No, las salas de cine multiplex y los centros comerciales. Y esto era por el costo de la boleta. Entonces el costo era 1000 pesos y en esas salas estaba a casi 4000 o 5000 pesos, y había una franja de programación que tenía que ver con el cine de cartelera. Entonces el trato que habíamos hecho con Cine Colombia se fue deteriorando. Es que es lógico, si están pasado *Titanic* acá a 1000 pesos, no van a ir los estudiantes al Unicali1 a pagar 5000, entonces es lógico que el acuerdo se empezó a caer.*

Hablando hace unos días con Ramiro, me hacía notar – y me lo decía – que nunca se creyó en realidad en el proyecto de la Cinemateca. Que nunca hubo una inversión económica importante de parte de la universidad. Que lo único que se invirtió fue en silletería, ya que los equipos fueron donados y seguramente la pantalla, así como muchas otras cosas que el espacio tenía, se sacaban de la taquilla. Aquella programación de “Cartelera” que mencionaba Ruby, es lo que la hizo de cierta forma auto-sostenible, pero es lo que a mí, por ejemplo, me alejó de la Cinemateca que dirigía Rodrigo Vidal; yo prefería ir todas las tardes al archivo de la biblioteca y escoger un film para ver sentada frente a un televisor junto con

otros tantos estudiantes tapándonos los oídos con audífonos.

La auto-sostenibilidad de la que tanto se nos habla en las instituciones de arte, es un aspecto que debe pensarse muy bien, de modo que no se altere la visión de hacia dónde se quiere ir y se termine cediendo más a la presión del lucro que al aporte cultural a las comunidades; la formación de públicos en cine, como es el caso de nuestro espacio. La pregunta es entonces sobre las responsabilidades del Estado y de instituciones departamentales como la Universidad del Valle con las diferentes entidades culturales que los integran, ya que no es posible que los valores de un espacio cultural se trastoquen por la carencia de apoyos económicos reales como el mantenimiento de sus plantas físicas, la promoción de sus programas y el apoyo a proyectos que catapulten su misión.

R.G: (...) y empieza a haber el resquebrajamiento de la Cinemateca como proyecto en la universidad. Entonces a eso ya no le paran más bolas, ya el mismo rector dice: “ah! eso de estar firmando para pagar impuestos a mí eso no me suena...ya estamos cansados” Rodrigo también está cansado porque es como una lucha, pero tiene su población pendiente de su Cinemateca (...) Y termina la Cinemateca reducida a nuevos espacios alternos de la universidad. El decano en ese momento, Hernán Toro, decide reintegrar el Auditorio 5 a la oficina de Registro Académico, y él toma la decisión de que la Cinemateca sea un espacio alterno en diferentes salas, y que si van dos o tres personas sean esas y no más, y no vamos a tener un auditorio subutilizado allá, entonces se descentraliza la Cinemateca. Hay una crisis clara, porque Rodrigo no acepta la propuesta. (...) Hay conflictos más de orden laboral, que conllevan a que



Imágenes de archivo. Auditorios usados por la Cinemateca Univalle.

Rodrigo renuncie, y que la cinemateca como proyecto pedagógico, como proyecto cultural y como proyecto de ciudad, como un espacio alternativo para la divulgación y el sano esparcimiento del cine y el video en la universidad, termine fragmentado en diferentes espacios que tendríamos que evaluar en dos o tres años si funciona o no funciona, porque es un nuevo proyecto que recoge de cierta manera algo de la experiencia y de los proyectos que habían, que eran por ejemplo tener una revista, tener un programa de cine, tener una programación permanente con la visita de expertos, de directores de cine, de cinéfilos, de críticos, que eso también en los últimos siete años se perdió. Entonces yo creo que todavía se mantiene el proyecto inicial de la cinemateca, como proyecto cultural de la ciudad, y pues es una tarea que poco a poco se ha ido recuperando.

Por su experiencia como estudiante, le pregunto a Carolina si siente que la cinefilia cambió; si se puede decir que “vio un proceso de la cinemateca” incluso ahora, como una egresada que ya trabaja.

C.V: *Mirá, yo siento ahora tanto el hueco de la Cinemateca, que yo todo el tiempo me quejo. Voy así caminando a los medios días, a veces no quiero ir a hacer deporte, y siento que no hay nada que ir a ver en esta universidad, ni un toquecito de violín, ni una película, ni un documental, ni un ensayo de teatro. Esta es una universidad llena de universos creando y no tenés como verlos, o sea los pequeños espacios donde realmente se podrían mostrar muchas cosas, se van acabando. Yo recuerdo muy especialmente de mis medios días como unos momentos muy chéveres, a veces era ir a estar allá con los amigos; yo muchas veces me puse de*

cita el: “oye, nos pillamos a medio día en la Cinemateca” y *tin y llegabas y ahí estaba tu parche, porque mi parche era como de gente de biología y de otras carreras y uno se pillaba allá, y eso era precisamente lo chévere: que era una cosa tan masiva y tan idónea que podías encontrarte con un biólogo, con un sociólogo, vos de comunicador y estabas ahí parchado viendo tu película al medio día, comiendo, la gente compraba su sánduche del medio día y bien.*

Luisa: Mirá que nosotros hemos programado ciclos a medio día y la gente dice que no, que a medio día quién va a ir, que tienen hambre... De pronto sí existe un cambio en la cinefilia y en las actividades.

C.V: *Como te digo, eso era una vaina así – hace un gesto abriendo ampliamente los brazos –, gigante, incluso tenían carteles gigantes, que yo no sé si eran originales o qué, porque a veces coincidían con las películas de Unicentro, y era una cosa masiva. A veces pasabas por la cinemateca y había fila afuera; entonces yo creo que eso también hacía que mucha gente de antes que dice ahora “ay no que pereza”, dijera “uy no, pero está tal película, mañana llevo lonchera o me compro tal cosa y veo tal película”. Yo creo que es eso, como eso cayó, y yo lo veo así, como que dejó de existir un poco esa Cinemateca como una cosa grande, bien posicionada en la U, y pasó a ser como una cosita ahí, como un perendengue adicional, pero en ese momento era un espacio cultural importante, entonces yo creo que eso mismo iba animando la cinefilia, y la gente ya sabía que podía ir pillar películas vacanas, y lo tenía en su mente. Ahora como uno ya no sabe muy bien, a veces*

es aquí, a veces es allá, en unos horarios raros... yo creo que mucha gente ante esa movilidad, dice: “agh”. En cambio, antes era un lugar que era la Cinemateca y ahí estaba todo concentrado; yo creo que a la gente ahora le da madera ponerse a voltear y a buscar, la gente sencillamente no lo hace, o como ya está el internet pues a full, entonces se ven lo que quieren y ya.

Ver lo que se quiera y ya. Ahora podemos ver casi todo lo que queramos. El internet y la piratería han sido para la mayoría de salas de cine la gran –enorme– competencia. Para las salas comerciales, quizás no tanto, ya que ellas, al estar al interior de centros comerciales, se ofrecen como un objeto más de consumo, rodeado de otros más y del ambiente de “seguridad” que los cinemas que daban a la calle perdieron. Las salas alternas no somos objeto de consumo, ya que en su gran mayoría somos gratuitas y se accede a ellas dentro de circuitos culturales como bibliotecas, universidades, museos, y demás espacios alejados del centro comercial, su consumismo y su seguridad. Pero, ¿cuál es entonces la razón para que vengan a ver nuestra propuesta de programación de cine?

Al hablar con Carolina, puedo desanimarme un poco sobre cómo funciona ahora la Cinemateca, o más bien al pensar sobre la visión que pueden tener los demás de ella; pero cuando piensas en algunos rostros tras esas películas que esas personas no hubieran escogido por sí solas, y sólo acceden a ellas porque visitan tu espacio, porque se interesan en tu programación, sientes que vale la pena lo que como sala alterna se hace.

Las salas alternas de cine debemos re-evaluar algunos de los adjetivos que antes tenían sentido para los espacios dedicados a la proyección de cine, tales como la “masividad” y continuar la búsqueda por una auto-sostenibilidad sana, acorde a la formación de públicos más críticos,

con herramientas de análisis frente a un mundo cada vez más audiovisual.

Así termina esta historia de la Cinemateca de la Universidad del Valle de aquel entonces cuando era la única opción de ver cine para muchos. Sin desfallecer las salas alternas de cine se deben ir transformando y haciéndose acordes a sus épocas, tanto tecnológicamente – lo cual sería un ideal – como en su carácter de alternatividad y formación de miradas y saberes sobre la gran diversidad del mundo audiovisual, el lenguaje de nuestros tiempos.

Luisa González

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje. Mi trabajo personal en el cine, el arte y la escritura es motivado y referido a los conflictos personales, a la mirada del yo en contextos que mi propia vida va afrontando.



Imágenes de archivo. Auditorios usados por Cinemateca Univalle.





En el baño con Alén

Por Jorge Acero



Foto-fija Alén. Dir. Natalia Imery (2012). Tomada por María Andrea Díaz

El auditorio se oscureció luego del último fotograma de Alén. Mientras rodaban los créditos, Francisco, mi compañero de silla, enumeraba cada detalle que había vulnerado su sensibilidad cinematográfica. La película -dirigida por la caleña Natalia Imery-, que toma su nombre del personaje principal, le había gustado realmente poco. Y tal vez tuviera algo que argumentar en favor de su indignación: las canciones interpretadas dentro de escena por la agrupación musical a la que pertenece Alén, lejos de ser melodiosas, en primera instancia resultan discordantes.

Quizá mi amigo pudiera someter el argumento del cortometraje a crítica y decir que Alén trata simplemente de una mujer que pretende ser hombre y que participa de un triángulo amoroso que no tiene mayor desarrollo ni consecuencias. Todo lo anterior e incluso otras críticas pueden ser dichas con mayor o menor seriedad. Sin embargo, debo decir que Francisco perdió la oportunidad de leer entre líneas, de aproximarse, de entender y disfrutar un filme que ofrece una visión intimista y sincera de una persona que pone en cuestión los roles tradicionales de género.



Alén (Natalia Imery, 2012) Fotografía: María Andrea Díaz

El arte, en numerosas ocasiones, nos demanda cierto grado de tolerancia para que podamos comprenderlo o apreciarlo, para que podamos acceder al testimonio de belleza que en él se encierra. Es cierto que Alén es un filme que no se ciñe ni trata de ceñirse a los cánones clásicos de la cinematografía. No tendremos la oportunidad de emocionarnos con un punto de giro inesperado ni veremos un final melodramático en el que los protagonistas logran estar juntos por fin.

No. Sin lugar a dudas no encontraremos nada de eso en Alén. Pero no por ello tendríamos por qué ser injustos. En esta cinta se desarrolla el relato de alguien que ha decidido vivir con toda franqueza su sexualidad dentro de un orden social que legitima e instituye una serie de comportamientos e identidades que los individuos deben imitar en función de su sexo. Este orden hegemónico se materializa claramente en la dicotomía que hay en el vestuario infantil: los niños visten de azul y las niñas de rosa.

La consecuencia directa de esa desobediencia es que el lenguaje audiovisual de Alén no observará las maneras de los discursos dominantes; de los discursos patriarcales, si se quiere. Su música nos parecerán estropicios, su historia nos parecerá baladí, sus temáticas y sobre todo su tratamiento visual nos parecerán chocantes. Enfrentarnos a un cuerpo travestido será para nosotros en muchos casos una agresión, porque se trata justamente de la puesta en cuestión de unos supuestos usos legítimos del cuerpo: un hombre verdadero debe vestir así, una mujer verdadera debe comportarse así.

Alén, por tanto, es un filme travestido que entabla con nosotros un diálogo en una lengua desconocida. Y si deseamos comprender aquello que trata de decírnos -de gritarnos-, estamos en la obligación de aprender pacientemente su idioma. A mi juicio, la clave interpretativa de este idioma está en el baño de Alén. En Occidente el baño es un lugar privado y a un tiempo universal. Privado, en tanto que su propósito primitivo es el de satisfacer las necesidades orgánicas del cuerpo en un cubículo encerrado. Y universal, en tanto que es una experiencia común y de uso diario, la cual incluye prácticas cosméticas que, vistas desde una perspectiva más amplia, tienen cercana relación con los procesos de socialización. Dicho de manera simple: nos ponemos bonitos para ser vistos por otros.

A partir de este punto, podremos intuir que el baño es un lugar simbólico en el que se formalizan y se refuerzan las prácticas e ideologías dominantes en torno al cuerpo. Es decir, el baño es uno de los lugares cruciales en los que se configura la sexualidad y en el que inicia la resistencia de Alén frente al orden patriarcal. Recordemos que en la primera escena de esta película vemos a una niña -Alén algunos años atrás- pretendiendo afeitarse con espuma y un cepillo de dientes. Se trata del inicio de una transgresión en su propio cuerpo; una transgresión que va más allá del ámbito privado, porque se trata de una experiencia vindicadora de su sexualidad en un espacio simbólico que, como hemos dicho, resulta trascendente y universal.



Alén (Natalia Imery, 2012) Fotografía: María Andrea Díaz

La joven directora de este filme, Natalia Imery, nos familiariza con crudeza a los cuerpos travestidos. ¿O somos nosotros quienes no hemos aprendido a mirar esos cuerpos? Cada personaje y cada cuerpo participante en esta historia es un representante de diversas modalidades de género. Allí encontramos a Irene, la mujer quien es objeto de deseo de Alén. Ella encarna una paradoja: de un lado, corresponde al cortejo de Alén y, del otro, sostiene una relación heterosexual con su novio. ¿Podemos afirmar que este triángulo es heterosexual en ambos extremos? Quizá sea más prudente sugerir que la transexualidad supera el binomio hétero/homosexual.

También encontraremos en esta película un personaje encarnado por Claudia Bicharraca. Esta mujer es una abanderada del activismo feminista. Su marcada ideología revolucionaria pregoná el reconocimiento de las libertades sexuales de las mujeres, el derecho al disfrute y el derecho de decisión sobre sus propios cuerpos. En el filme, Claudia organiza un reconocido evento en la ciudad de Cali llamado "La marcha de las putas", que promueve los valores de igualdad de género. En esta fiesta participa Alén con su grupo musical. Sus canciones parecen, en una primera instancia, gritos desgarradores. Pero, siguiendo con la argumentación que hemos elaborado hasta aquí, podemos asumir que su música se aleja de los cánones apolíneos y se aproxima -acaso amenazadoramente- al principio dionisiaco, esto es: a lo orgiástico, a lo vital y a lo desenfrenado. No obstante, es posible que nos resulte insatisfactoria una división tan marcada por dioses griegos masculinos: Apolo y Dioniso. En ese sentido Alén iría mucho más allá de esta dialéctica, a través de la práctica cotidiana de la libertad en su entorno social y privado -y por supuesto en el baño-.



La transgresión de esta dialéctica se acentúa en el lenguaje de la película, no sólo en términos de los planos, montaje y música, sino también en los diálogos que entablan los personajes, porque Alén libra una lucha por el reconocimiento de su estatus de género. El idioma español tiene la particularidad de diferenciar marcadamente el género de los artículos, adjetivos y sustantivos. Por este motivo resulta crucial para Alén que su madre se refiera a él con el género gramatical masculino. A su madre, testigo como nosotros de su transformación, le cuesta acostumbrarse a este régimen lingüístico. Ese reconocimiento que debemos otorgarle a Alén constituye uno de los retos que como espectadores tenemos frente a esta obra.

Es un reconocimiento fruto de la desobediencia del orden hegemónico a través de una herramienta única y efectiva: el propio cuerpo. Como consecuencia de esto, la ruptura definitiva con el establecimiento ocurre en la escena final, cuando Alén orina de pie. Asistimos a un momento

transgresor, aunque quizá algunos lo juzguen de grotesco. Pero no es así: Alén, por un lado, nos demuestra que es posible el ejercicio de la liberación sexual y, por el otro, la directora Natalia Imery nos enseña, mediante su película travestida, las nociones primeras de un lenguaje de la libertad.

Ficha técnica:

Dirección: Natalia Imery.

Director de fotografía: Óscar Ruiz Navia.

Edición y montaje: Carlos Cordero, Paul Donneys y Natalia Imery.

Sonidista: Carlos Sandoval.

Música: Miguel Méndez, Daniella Torres, Irene Rodríguez, Alén Fernández, Chorch Brz.

Casa productora: Universidad del Valle.

Productoras: Ángela Cadena y María Andrea Díaz.

Alén (Natalia Imery, 2012) Fotografía: María Andrea Díaz



Grey Gardens de los Hermanos Maysles

Por Luisa González

En el marco de un ciclo de los Hermanos Maysles en la Fundación Cultural Lugar a Dudas, hoy he visto la película suya que más me ha conmovido: Grey Gardens.

El primer film que vi de los Maysles fue Salesman; lo observaba con detenimiento como material de

estudio al ser este film el primero en retratar un grupo de trabajadores ambulantes, en este caso vendedores de biblias que atravesaban todos los Estados Unidos, dejando a sus familias y hospedándose en moteles con un grupo de otros vendedores de la misma compañía.



Albert y David Maysles (Salesman). Recuperado de:
<http://magazine.sae.edu/2016/01/19/el-cine-documental-tambien-es-ficcion/>

Por esos días hacía un video con mi familia, que nació en un principio impulsada por las ciencias sociales que me decían: "habla de esto de lo que nunca se ha hablado", y era mi familia que vendía productos de aseo, suplementos alimenticios, entre otras cosas, como parte de un negocio en redes o network marketing (1). En el hacer, o bueno, al enfrentarme a la idea de grabar, tuve un choque. Yo no podía, o más bien, no debía ser los Hermanos Maysles que filmaban a los vendedores de biblias bajo las nacientes reglas del cine directo: técnicamente correcto, no hay voz en off, la cámara se hace invisible, La Objetividad. Yo grababa a mi familia, y así no fuera a mi familia, me plantee a mí misma una posición en que el cine, la cámara, debería ser un intercambio con la vida, con las personas, con las situaciones. Así que para mí la cámara y la película se lanzan al destino, al mundo, sin saber muy bien qué esperar, sólo con algunas premisas que marcaran el camino de la búsqueda, como en el caso de ese primer largometraje en que fue "el trabajo".

Dada así la cosa, los hermanos Maysles me generaban algo incierto. Eran unos grandes precursores en la historia del cine, rasgaron las miradas de aquel entonces, al punto de que hoy – lamentablemente o no – la televisión hace de las suyas haciendo y re-haciendo realities, con lo que ellos desde los años sesentas fundaron en los Estados Unidos.

Esa huella en la historia del cine y de la humanidad que dejaron los Maysles se generó al ingresar a las vidas de la gente de formas en las que nunca las habíamos visto en una cámara: dejando que ellas mismas marcaran la trama. Pero hoy, la cosa cambia. Nos enfrentamos, desde hace varias décadas, a los terroríficos discursos de la "objetividad"; y digo que terroríficos porque tras de ellos se esconden fuerzas oscuras, cegadoras, vampiros de las sociedades; así que para mí hacer cine dejando establecido que soy yo quien habla y quien vive, es una postura de rebelión contra esas fuerzas del discurso objetivo que se han tornado tan manieristas, y es una forma de poner a quien mira mis películas a vivirlo, a acompañarme, a no ser un testigo, un simple voyer, a no ser sólo espectador, sino a que sienta parte.

Con todo ese sentimiento previo, entre respeto y trasgresión, hoy me vi Grey Gardens, la película que los Maysles hicieron con dos mujeres, la tía y la prima hermana de Jacqueline Kennedy Onassis, quienes cayeron en la desgracia por culpa del amor y del abandono de la aristocracia. Una mujer de casi noventa años, la madre, y una de más de cincuenta, la hija, que viven en una mansión de veintiocho alcobas, llena de basura y de la naturaleza que viene a vengar lo suyo con cuanta zarigüeya, zorrillo, rata y maleza quiere entrar al lugar.

Gray Gardens (Hermanos Maysles, 1976).



Las mujeres viven en su mundo, alejadas de la ciudad y de la gente que las quería sacar de su hogar por considerarlo un peligro para la salubridad pública. Abren sus puertas a los Maysles, y lo más importante es que abren una veta importante en el histórico cine de los aquellos hermanos, para decírnos que ellos ya estaban pensando en una cámara humana, que se veía a sí misma.

Gray Gardens (Hermanos Maysles, 1976).



En Grey Gardens vemos que la cámara falla, que las mujeres se acercan a ellos – a la cámara – le hablan, le interrogan, le coquetean, le confieren abiertamente toda la confidencialidad que me hace pensar en que los Maysles, quizás, siempre tuvieron el mismo contacto con todas las personas que filmaron; los Rolling Stones, Los Beatles, el presidente Kennedy, etc. En que todo fue un

asunto de edición; de una edición ligada con lo televisivo que inauguraba esa falsa objetividad de la que hablaba más arriba. Los tres editores de este filme, decidieron – gloriosamente – enseñar las tomas en que los Mayles, aturdidos ante la desnudez de la anciana madre, voltean su cámara y se miran al espejo, o el momento en que la hija le sirve galletas con paté de hígado a la madre y dice: “y esta galletita para el camarógrafo”; ni qué decir en los momentos en que los Maysles cantan. De verdad que me da muchísima emoción haber visto esto, haber visto un film tan puro al jugar entre el respeto de las relaciones con el otro, y el deseo mismo de hacer un film para enseñar un mundo en conflicto.

La situación de las constantes discusiones sobre el pasado entre la madre y la hija lo hace un tanto “amarillista” – palabra que me parece indignante usar con esta película, pero que es cierta en tanto a comentarios como los de un espectador que al salir de la película dijo: “es como un Jersey Shore (2)” – pero que se vale de ello para crear una obra que se debate en un conflicto humano de gran relevancia: la incomprensión del pasado.

La melancolía que nos hace volver a él, preguntándonos por una vida que pudo ser mejor pero que es como un oasis en medio del desierto, como un hombre apuesto, talentoso y amoroso en la vida de la ya sin pelo Edie o como un final feliz en la vida de estas dos mujeres residuo de la aristocracia gringa: los Kennedy.



Gray Gardens (Hermanos Maysles, 1976).

REFERENCIAS

(1). Esta forma de negocio surge en Estados Unidos con Amway, y se trata básicamente de generar ingresos a través de comprar a la empresa y revender los productos a un precio un poco mayor, y de que así como la persona al ingresar a la “red” (network) vende (marketing) puede convencer a otros de ingresar y con ello conseguir un porcentaje de sus ventas. De modo que: entre más gente está en la red, más se gana, y entre más vendan las personas, más dinero ganan las mismas; y Amway, por ejemplo. Al generarse el dinero a través de la fuerza de un grupo de personas como vendedores-consumidores estas compañías promueven los discursos de autosuperación, liderazgo, entre otras ideas muy propias del mundo del consumo.

(2). Reality show de MTV en el que un grupo de jóvenes adictos a la fiesta, el bronceador y el gimnasio son puestos a vivir en una misma casa desatando múltiples discusiones producto del alcohol, el guayabo, el sexo y unos cerebros pocos dispuestos al diálogo y la comprensión.

Luisa González

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje. Mi trabajo personal en el cine, el arte y la escritura es motivado y referido a los conflictos personales, a la mirada del yo en contextos que mi propia vida va afrontando.



Albert y David Maysles (Gray Gardens)

American Splendor: El árbol genealógico del Realismo Sucio...De Bukowski a...Kurt Cobain

Por: Juan Fernando Ramírez Arango

Juan Pablo y yo conversando en los bajos del Bloque 5. Nos encontramos por casualidad, Juan Pablo venía de su casa y yo me guardaba de la lluvia. La conversación empezó pasadas las cuatro de la tarde y terminó pasadas las siete de la noche. Ninguno fue a clase de seis, es decir, encendimos una luz negra en la Universidad de Antioquia, nos instalamos en un vacío de esa institución. A eso es a lo que yo llamo conversación anómica.

Conversación anómica con Juan Pablo:

[...] En medio de un sinfín de digresiones, creo que desembocamos en una conferencia de Erice y Kiarostami que le había compartido hace algún tiempo, hablábamos de la influencia tan amplia y profunda que ha tenido el Neorrealismo italiano en el cine de autor, porque, precisamente, fue un punto en común, como punto de inflexión, para Erice y para Kiarostami antes de que fueran Erice y Kiarostami con letras mayúsculas. Entonces, por asociación de ideas, en algún momento yo le dije a Juan Pablo, porque la había vuelto a ver recientemente, que, en "American Splendor", Harvey Pekar menciona a Vittorio De Sica como una fuerte influencia. En lugar de decir "menciona", le debí haber dicho "alude", porque Harvey Pekar enfatiza ese ascendente contestatario pero de forma velada en uno de los

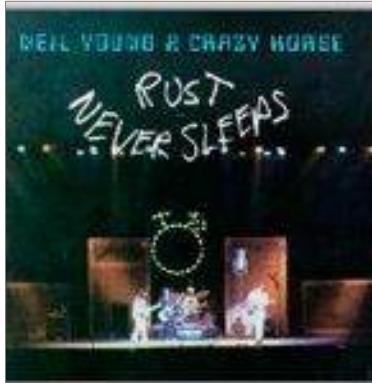
diálogos capitales de la película: "Las palabras y los dibujos podrían ser más que una forma artística. Como las películas francesas o como las de De Sica en Italia". Eso, porque Harvey Pekar encuentra un vacío en el comic underground (y obviamente en el comic comercial), y lo llena escribiendo una revista anual llamada "American Splendor", en la que no hay héroes ni antihéroes, sino que, por sustracción de materia, el protagonista es el hombre promedio sometido a la tiranía de la cotidianidad. El diálogo se lo refiere a Robert Crumb, el ilustrador más importante del comic underground, quien le ilustrará "American Splendor", y a quien, de inmediato, uno relaciona con Bukowski, y por partida doble: en primer lugar porque los primeros poemas de Bukowski influenciaron a un Robert Crumb que todavía no era Robert Crumb en mayúsculas, y en segundo lugar porque, tal vez como una deuda pendiente, Robert Crumb ilustró un par de libros de Bukowski, "Tráeme tu amor" y "El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco".

Pero la genealogía tempranera de Bukowski, que es la más interesante porque nacía y moría donde Bukowski puso su piedra angular, en el underground, no se agota en Crumb, sino que, como si fuera una extensión de Crumb, quien también es músico e interpretó junto a su banda un par de canciones del soundtrack de "American Splendor", insufló a Tom Waits, especialmente en

su cuarto álbum titulado “Small Change” (1976), título que, como si fuera una ironía, en realidad indica todo lo contrario para Waits, quien se debatía, él y su arte, en medio del alcohol, así como lo hizo Bukowski desde que contaba 13 años hasta su muerte seis décadas más tarde. Para establecer un parámetro del “Gran Cambio” que experimentó Tom Waits en “Small Change”, solo hay que hacer una pequeña comparación, escuchar ese álbum y su anterior álbum de estudio intitulado “The Heart of Saturday Night” (1974), trabajo que, en su mayoría, es inspirado en la obra de Jack Kerouac, el escritor pionero de la generación Beat. A Bukowski la crítica más despiñada lo incluye como parte de esa generación, pero Tom Waits con el gran cambio que experimentó de un álbum a otro, con “Small Change”, demuestra que los escritores Beat son muy blandos, rítmicos y volátiles comparados con Bukowski. Si ilustramos la trasformación de Waits siguiendo la mayor ironía sostenida por Bukowski, “El estilo es la respuesta a todo”, tendríamos que remitirnos a la metamorfosis de su voz, que, en “Small Change”, es una catarsis en sí misma, la catarsis más dictatorial de todas, la que sigue la consigna liberación o muerte, liberación o mutismo en el caso de un cantante: su garganta parece que destila licor ilegal, si se pueden usar antropomorfismos para describirla, serían transgresión y nostalgia, es como si hubiera retrocedido en el tiempo a los años veinte de su país en busca de esa simbiosis, a la época de un doble surgimiento: el de Louis Armstrong, el niño abandonado que se forjó como músico en los reformatorios, y el de la ley seca (1). Pero como el estilo no es la respuesta a todo, afortunadamente la otra cara de la moneda de la ironía bukowskiana es su definición de arte: “Cuando el espíritu se desvanece, aparece la forma”, definición que se confirma en el corazón de “Small Change”, en la canción que bifurca ese álbum, la que cierra la cara A y marca el punto de inflexión de la transformación de Tom Waits, me refiero a “The Piano Has Been Drinking (Not Me)”: “The Piano Has Been Drinking, not me, not me, not me, not

me, not me”, así termina la canción que definiría al nuevo Tom Waits, el que aún hoy se debate entre la autonomía del arte y la responsabilidad del artista, dualidad que, como en la canción, va llenando con la tragicomedia de la cotidianidad, triunvirato, pues, que se iguala con otro, el que marca el surgimiento de Bukowski como poeta, la consigna seminal bukowskiana es: “Flor, puño y gemido animal”.

A través de ese díptico étlico dibujado en palabras, obviamente, no estoy haciendo una apología del alcoholismo como condición sine qua non para ser un creador original, brindo porque no: el alcoholismo en Charles Bukowski y en aquel Tom Waits era un asunto puramente circunstancial (2). No importa cuales fueron las circunstancias, si la persona, Charles, Tom, etc., se sume en el alcohol, hundimiento que representa la más profunda tristeza (3), el creador original intrínseco en esa persona siempre está nadando a contracorriente en las aguas de la tristeza, en el intento de alcanzar la fuente del equilibrio, equilibrio, en todo caso, idealmente inalcanzable. Ese, el deporte nacional del anecúmene, de los creadores originales, la natación a contracorriente en las aguas abiertas de la tristeza, lo descubrí y lo descifré hace poco a través de un par de canciones de Neil Young (4). Son dos canciones que, como concepto, como un todo dialéctico, en realidad son una sola. La primera se titula “My My, Hey, Hey (Out of the Blue)”, y la segunda, como si juntas fueran un palíndromo cortazariano (5), se titula “Hey Hey, My My (Into the Black)”. La primera abre el lado A del álbum “Rust Never Sleeps” (1979), y la segunda cierra el lado B, una abre el telón de la obra y la otra lo cierra, una es la semilla del acto creativo y la otra es su muerte.

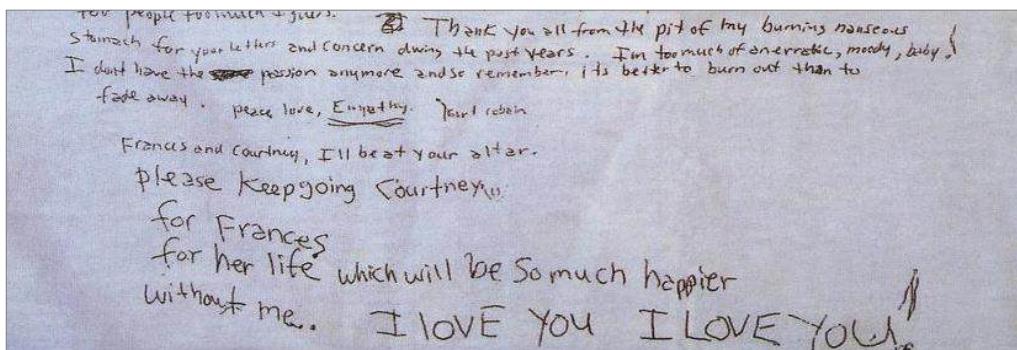


Rust Never Sleeps (LP)

Neil Young & Crazy Horse

Pista	Título	Artista	Duración
1	LADO 1- My My, Hey Hey (Out Of The Blue)	Neil Young & Crazy Horse	03:48:66
2	Thrasher	Neil Young & Crazy Horse	05:39:43
3	Ride My Llama	Neil Young & Crazy Horse	02:30:32
4	Pocahontas	Neil Young & Crazy Horse	03:24:11
5	Sail Away	Neil Young & Crazy Horse	03:53:11
6	LADO 2- Powderfinger	Neil Young & Crazy Horse	05:31:55
7	Welfare Mothers	Neil Young & Crazy Horse	03:49:55
8	Sedan Delivery	Neil Young & Crazy Horse	04:41:03
9	Hey Hey, My My (Into The Black)	Neil Young & Crazy Horse	05:20:72

Inserto del "Rust Never Sleeps" (Formato LP, 1979)



Thank you all from the pit of my burning, nauseous stomach for your letters and concern during the past years. I'm too much of an erratic, moody baby! I don't have the passion anymore, and so remember, it's better to burn out than to fade away.

Peace, love, empathy,
Kurt Cobain

Frances and Courtney, I'll be at your altar.
Please keep going Courtney, for Frances.
For her life, which will be so much happier without me.

I love you, I love you!(suicide note)

Kurt Cobain, músico

Una abre el lado A, que es acústico, y la otra cierra el lado B, que es eléctrico. Una es ir rio arriba en las aguas de la tristeza (*Out of the Blue*), y la otra es dejarse llevar por ellas y desembocar en el caos de la desesperación (*Into the Black*). No por nada, para poner un ejemplo lapidario a manera de prueba, un verso de la segunda fue el epígrafe del suicidio de Kurt Cobain, a saber: "It's better to burn out than to fade away", algo así como: "Es mejor estallar (arder) que desvanecerse".

Lo curioso es que esas palabras aparecen en las dos canciones, sin embargo, en la primera se fracturan en dos versos: "It's better to burn out / than to fade away", como expresando que, si bien la vida no da segundas oportunidades, la creación sí (6), solo es cuestión de bracear fuerte y con estilo propio. Kurt Cobain dejó de bracear o, lisa y llanamente, el ritmo de sus brazadas fue muy inferior al caudal del mainstream, de la corriente principal de gustos y pensamientos norteamericanos, como si las constantes universales del pensamiento dominante hubieran seducido de alguna forma su conciencia alternativa. ¿De qué forma? Ya que existe la posibilidad de no encontrarle una respuesta a esa pregunta, de no toparnos con la sirena, habrá que echarle un anzuelo en forma de conclusión generalizadora, anti-académica: Por contraste, dada la estirpe eminentemente clandestina del arte de Kurt Cobain, esto es, dadas sus influencias artísticas, el mainstream es una tumba para el underground y viceversa (7), el segundo en el primero es una suerte de vampiro que ve la luz del sol, mientras que el primero en el segundo es un ciudadano conforme que se convierte de repente en Travis Bickle y, acto seguido, se bifurca frente al espejo. Kurt Cobain, fan declarado de Neil Young, padeció esa contrariedad indisoluble y por eso aprehendió cabalmente el palíndromo cortazariano de su ídolo, abriendo su ritual suicida, por lo tanto, con las palabras de "Hey Hey, My My (*Into the Black*)" y no con las mismas palabras, pero rotas, de "My My, Hey Hey (*Out of the Blue*)", es decir, había cruzado la línea amarilla que hay

entre la última oportunidad y el límite absoluto, zona roja o ultra-verismo que hace que el arte sea tan insoportable como la vida. Sin embargo, quizás el ritual suicida de Kurt Cobain comenzó mucho antes, al momento de escribir un ensayo titulado "El crítico se hace Dios", en el que, básicamente, asesina a una de sus mayores influencias: "Lo primero que hice fue quemar todos mis libros de Charles Bukowski. Saqué el papel de aluminio y lo extendí en el suelo. Rompí en mil pedazos las entrañas inmundas de la literatura-plancton y encendí una cerilla. Apagué las luces y observé las llamas junto con unas películas caseras en Super-8 que había hecho mientras me hallaba bajo la influencia de aquella vida que ahora había decidido cambiar". Palabras premonitorias que, sin duda, anticipaban el "It's better to burn out than to fade away", el "Es mejor estallar (arder) que desvanecerse" que, prácticamente, amartilló la onomatopeya final, el disparo en la cabeza. Kurt Cobain, pues, se deshace de Bukowski, de ese pesado maletín clandestino, para insertarse rápidamente en el mainstream, lo que queda claro cuando, a continuación, habla del contenido de sus películas caseras grabadas en formato Super-8, tropo, como la obra de Bukowski, de lo más íntimo de su vida anterior, de la clandestinidad del hazlo tú mismo previa a "Smells like teen spirit": "Las pelis eran las típicas mierdas sangrientas con marionetas follando, ah, y ese efecto como de programa televisivo de videntes con formas artistoides flotando y girando de un modo surrealista cargado de significado. Qué chorrada, era como ver un seminario para agentes inmobiliarios, pero quedaba bien como telón de fondo para mi conversión a Dios a través de la MTV". En esas palabras que dibujan una fogata, la luz al final del túnel, Kurt Cobain le está diciendo adiós al underground para instalarse en su contraparte, el mainstream, Dios es el mainstream y MTV es el único medio para alcanzar la salvación. Kurt Cobain, pues, está abandonando su casa: "Todas estas reflexiones tan increíblemente trascendentales me impidieron

darme cuenta de que la casa entera estaba llena de humo de los libros de Charles Bukowski, y que el fuego se había extendido hasta las cortinas, lo que me alertó de que tenía el tiempo justo para salir de casa pitando. Pues vaya con Dios". Más que su casa, está abandonando su hogar, hogar en el sentido más etimológico del término. Si bien, apagar el fuego interior no es tan sencillo, porque, como lo expresa la conversión del título del ensayo, "El crítico se hace Dios" significa negar, desmontar de súbito un pensamiento detractor construido a través de los años por lo mejor y lo peor de una larga herencia crítica. Luego, ¿Por qué Kurt Cobain se embarcó en esa transformación dionisiaca? ¿Por qué emprendió la aventura de alcanzar el mainstream si sabía que el camino hacia ese lugar incierto es el vacío absoluto (8)? Si se lee bien entre líneas, responder ese par de preguntas equivale a responder la que quedó abierta arriba: ¿De qué forma sedujo el pensamiento dominante la conciencia alternativa de Kurt Cobain? Pero antes de ir por el pez gordo, me asalta una duda de conciencia filológica, o sea detectivesca y morbosa:

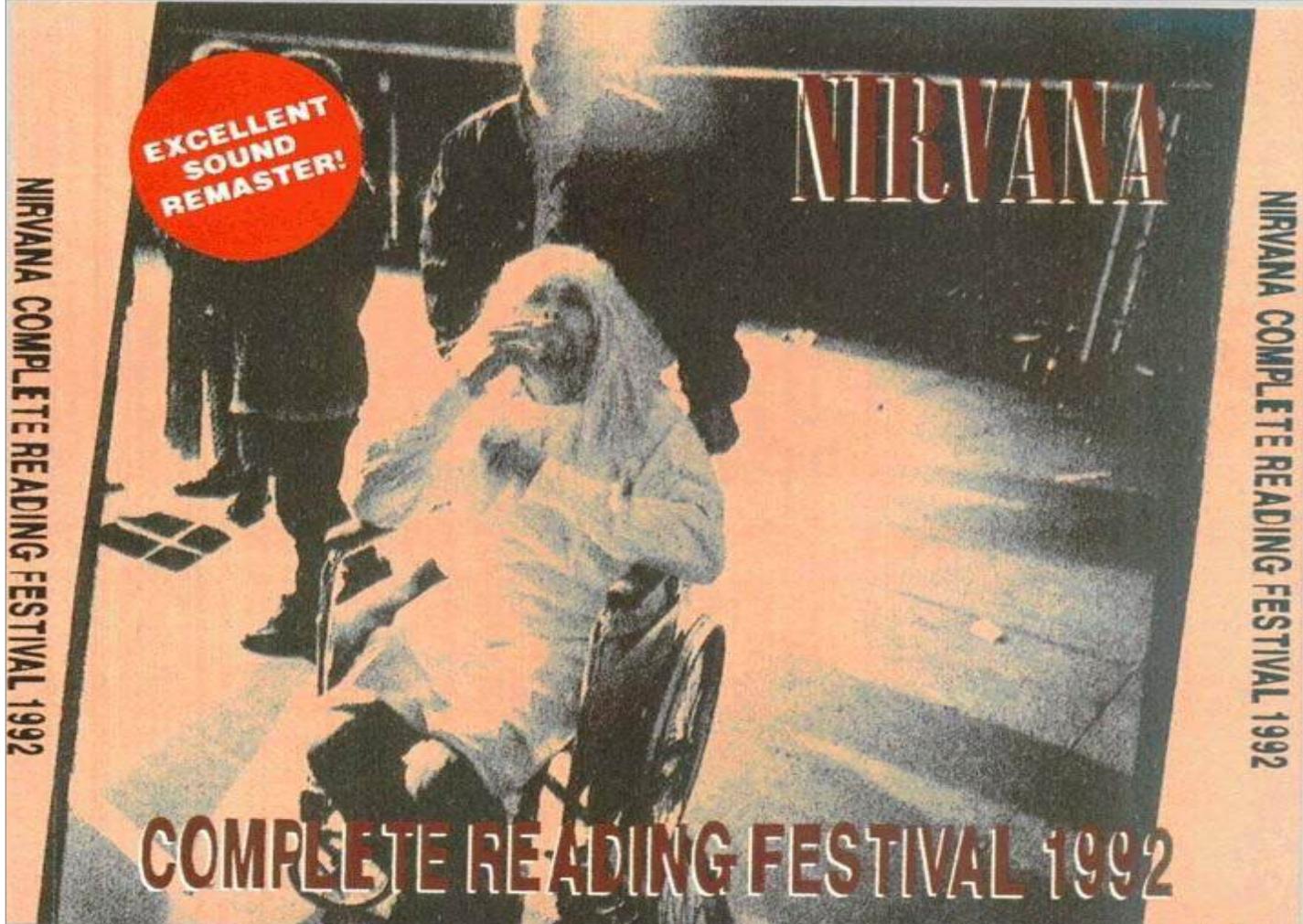
¿En qué fecha escribió Kurt Cobain el citado ensayo, esto es, en qué fecha comenzó su ritual suicida? El ensayo hace parte de sus "Diarios", que, aunque se sabe que fueron escritos entre 1988 y 1994, no están fechados. En consecuencia, es imposible saber la fecha exacta en que fue concebido "El crítico se hace Dios". Sin embargo, dos páginas más adelante en los "Diarios", en una carta remitida a Eugene Kelly, el líder de The Vaselines, grupo escocés de indie-rock y el favorito de Kurt Cobain, se puede leer: "Tengo entendido que vamos a tocar juntos en unos cuantos conciertos cuando vayamos a Inglaterra. ¡Me muero de ganas! No sabes la ilusión que nos hace, de veras. Todos nuestros amigos estarán en Reading. Mudhoney, Babes in Toyland, Sonic Youth, Iggy, etc.". Cuando Kurt Cobain habla de Reading, se refiere al "Reading Festival", uno de los festivales de rock más importantes del mundo. Pero su grupo, Nirvana, tocó allí en 1991 y 1992:

THE MEAN FIDDLER PRESENTS
THE 1991 READING FESTIVAL
 AUGUST BANK HOLIDAY WEEKEND
 COMPÈRE JOHN PEEL

FRI 23rd AUGUST FROM 2PM	SAT 24th AUGUST FROM NOON	SUN 25th AUGUST FROM NOON
IGGY POP	JAMES	THE SISTERS OF MERCY
SONIC YOUTH	CARTER THE UNSTOPPABLE SEX MACHINE	NEDS ATOMIC DUSTBIN
POP WILL EAT ITSELF	THE FALL	THE GODFATHERS
DINOSAUR JNR	DE LA SOUL	GANG STARR
CHAPTERHOUSE	B L U R	NITZER EBB
NIRVANA	TEENAGE FANCLUB	SENSELESS THINGS
SILVERFISH	FLOWERED UP	KITCHENS OF DISTINCTION
BABES IN TOYLAND	THE FAT LADY SINGS	SWERVEDRIVER
THE HONEYTHEIVES	KINGMAKER	SCREAMING TARGET
	MERCURY REV	THE FAMILY CAT

MEAN FIDDLER PRESENTS
READING '92
 AUGUST BANK HOLIDAY WEEKEND

FRI 28TH AUGUST FROM 2PM	SAT 29TH AUGUST FROM MIDDAY	SUN 30TH AUGUST FROM MIDDAY
THE WONDERSTUFF	PUBLIC ENEMY	NIRVANA
THE CHARLATANS	RIDE	NICK CAVE
PUBLIC IMAGE LIMITED	MANIC STREET PREACHERS	MUDHONEY
PJ HARVEY	THE FARM	TEENAGE FANCLUB
MEGA CITY FOUR	SMASHING PUMPKINS	L7
THE MILLTOWN BROTHERS	ROLLINS BAND	PAVEMENT
FATIMA MANSIONS	THOUSAND YARD STARE	SCREAMING TREES
REDD KROSS	BUFFALO TOM	THE MELVINS
	THERAPY?	



Al comparar los dos carteles, el del "Reading Festival" de 1991 y 1992, quedan claras algunas cosas:

- 1) Que ni Babes in Toyland, ni Sonic Youth, ni Iggy Pop, tocaron en 1992, luego, la carta remitida por Kurt Cobain a Eugene Kelly es anterior al día de su presentación en el "Reading Festival" de 1991, esto es, fue escrita antes del viernes 23 de agosto de 1991.
- 2) Esa fecha es anterior al lanzamiento del "Nevermind", álbum publicado el 24 de septiembre de 1991.
- 3) Como fue anterior al exitoso "Nevermind", álbum que llevó lo alternativo a la confusión, al centro de la corriente principal, la jerarquía de las presentaciones de esa fecha, de ese viernes 23 de agosto, corresponde a lo que sería en buena parte la progenie musical de Nirvana:

Iggy Pop → Sonic Youth → Dinosaur Jr. → Nirvana. 4) Ya que la presentación en el "Reading Festival" de 1992 fue posterior al éxito del "Nevermind" o aún en medio de la cresta de la ola del tsunami que fue su éxito, Nirvana cerró el festival, teniendo como teloneros a precursores suyos como Nick Cave, Mudhoney o The Melvins, lo que indica la confusión que puede causar triunfar en el mainstream. Como una metáfora de esa confusión, confusión de curaduría, de crítica y de recepción (9), Kurt Cobain subió al escenario, esa noche del domingo 30 de agosto de 1992, en una silla de ruedas impulsada por el periodista musical Everett True. Además, vestía una especie de camisa de fuerza.

Ahora bien: de 1) y 2) se deduce que “El crítico se hace Dios” fue escrito antes del viernes 23 de agosto de 1991, pero no muy lejos de esa fecha. Y, adicionalmente, que fue escrito antes del boom del “Nevermind”. Lo extraño es que, promediando dicho ensayo, se puede leer lo siguiente: “Trivialidades del rock. Dios, qué harto estoy de las trivialidades del rock. Ya ves tú, ¿qué voy a hacer cuando sea mayor si ya lo sé todo sobre rock’n’roll a los 19?”. Ceñidos a la realidad de verdad, es imposible que Kurt Cobain tuviera 19 años a la hora de escribir “El crítico se hace Dios”, simplemente, porque él inauguró la aventura de sus “Diarios” en 1988, y si nació el 20 de febrero de 1967, entonces tenía más de 20 a la hora de poner la primera letra. Sin embargo, ceñidos a la realidad simbólica, tener 19 a la hora de escribir aquel ensayo significa que, efectivamente, a través de él Kurt Cobain está abandonado el underground, pero no en cualquier punto de su historia, lo está haciendo justo en el momento en que se disuelve su banda seminal, Fecal Matter (1985 – 1986), y funda Nirvana, en el momento en que pasa de guitarrista a secas a ser guitarrista, cantante y compositor. Naturalmente, al contrastar la realidad de verdad con la realidad simbólica, dicho abandono se está haciendo en retrospectiva, lo que implica que, aún antes de que el “Nevermind” saliera al mercado, Kurt Cobain estaba arrepentido de haber formado a Nirvana (10). Entonces, ¿Para qué formó a Nirvana, para qué dejó su hogar en el underground y se fue a retar las emociones capitalistas del pensamiento dominante? Precisamente para eso, para retar las emociones capitalistas del pensamiento dominante, como lo expresa en la página 183 de sus “Diarios”, al hablar de una conspiración alternativa para hacerle contra a la conspiración corporativa de los noventa:

¡Están utilizando los medios de comunicación! Los medios de comunicación. Las grandes discográficas. (Los malvados opresores corporativistas - ¡Dios, necesito un mundo nuevo!, los que están conchabados con el

gobierno, aquellos contra quienes se rebeló el movimiento underground a principios de los ochenta.) El mundo corporativista permite por fin a grupos teóricamente alternativos y subversivos obtener préstamos bancarios para que den a conocer su cruzada. Está claro que no desembolsan préstamos por esto, sino porque les parece una inversión rentable. ¡Pero podemos servirnos de ellos! Podemos hacernos pasar por el enemigo para infiltrarnos en los mecanismos del sistema y empezar a corromperlo desde dentro. Sabotear el imperio fingiendo jugar su juego, comprometerse lo justo para ponerlos en evidencia.

Por eso dejó Kurt Cobain el underground y para eso formó a Nirvana, para lanzarse en una cruzada alternativa contra el establishment. Utopía o acción política inverosímil por dos razones: 1) Porque toda iniciativa por alcanzar el mainstream proveniente del underground se convierte en un embrión vanguardista o en una vanguardia cuya tarea no es otra que negar lo establecido, quebrantar las normas dispuestas por una larga tradición. Si bien, esa negatividad es asimilada rápidamente por el establishment. El proceso de asimilación es simple pero eficaz: si se rompe un estereotipo se crea otro que, como el anterior, es explotado al máximo, se salta de un patrón a otro sin mediar riesgos y a eso se le llama diversificar la cultura. 2) Porque toda acción heroica siempre se vuelve contra su héroe progenitor en forma de tragedia. De 1) y 2), por lo tanto, se concluye que, como quedó consignado arriba, el mainstream es una tumba para el underground y viceversa. Sin embargo, Kurt Cobain sólo se percató de esa contrariedad esencial a la hora de escribir “El crítico se hace Dios”, esto es, promediando 1991, cuando el proyecto Nirvana contaba tres años, había pasado de una disquera independiente a una multinacional, y el “Nevermind”, su principal producto después de la marca Kurt Cobain, estaba en la puerta del horno, es decir, cuando ya no había marcha atrás. Pero desagreguemos ese par

de productos para demostrar que 1991 era un punto sin retorno, que la vida de Kurt Cobain estaba determinada por las corporaciones a las que, paradójicamente, él trataba de poner en evidencia. ¿Qué es el “Nevermind”, cuál fue la lógica que ordenó su concepción? La respuesta se encuentra en la página 168 de los “Diarios”, donde hay una reseña de Nirvana que iba a estar incluida en el “Nevermind”, pero que nunca se utilizó: “«El punk es libertad musical. Es decir, hacer y tocar lo que uno quiera. Nirvana significa libertad lejos del dolor y el sufrimiento del mundo exterior y eso es lo que más se acerca a mi definición del punk rock», exclamaba el guitarrista Kurt Cobain. Nirvana intenta fusionar la energía del punk rock con riffs hard rock, todo ello en el ámbito de una sensibilidad pop”. El “Nevermind”, pues, fue una contradicción, fue el fruto, en primer lugar, de una interpretación errada, ahística, del punk por parte de Kurt Cobain, porque, si bien el punk, efectivamente, es libertad musical, no es una libertad, como afirma Kurt Cobain para el caso de Nirvana, que no tiene en cuenta el dolor y el sufrimiento del mundo exterior. El punk de verdad nació como una respuesta estética y política, sus tres acordes fueron un No estético a la música de máquinas, a aquella que separaba con perillas la música de su ejecutor, perillas y ecualizadores que, inexorablemente, convertían al músico en ingeniero de sonido. Sus letras, por su parte, fueron un No político al establishment inglés, a su paquidérmico sistema de clases y a sus hondas huellas sociales que se hicieron más evidentes con la crisis del petróleo de la década del setenta. Eso lo sabía Kurt Cobain y una frase de sus “Diarios” es la prueba: “Sex Pistols, Nevermind the Bollocks, un millón de veces más importante que The Clash”. Inicialmente, ambos grupos ingleses tocaban punk de verdad, el punk de la doble negación, pero luego The Clash fue introduciendo elementos pop en su música (11), punk horadado por elementos pop que derivó, por ejemplo, en el New Wave, tendencia que, de medio a medio, odiaban Kurt Cobain y, por descontado, sus influencias del No Wave. Que Kurt Cobain supiera

eso, que de su puño y letra saliera esa frase y la ignorara a la hora de ejecutar su proyecto Nirvana, es un indicio más de que su propósito era lanzarse en una cruzada alternativa contra el mainstream. Cruzada que sería teóricamente posible si fuera un guiño hecho a las masas, es decir, si se filtraba a través de un tamiz pop, esa es la segunda parte de la compleja contradicción que representa el “Nevermind”. “Fusionar la energía del punk rock con riffs hard rock, todo ello en el ámbito de una sensibilidad pop” no es hacer punk rock, es, más bien, una hibridación seudo-productiva derivada de la intolerancia cero propia del posmodernismo (12). A eso se le denominó Grunge. El “Nevermind”, máximo puntal del grunge, no fue, por lo tanto, una fusión sino una fisión nuclear, la rotura de un núcleo que degeneró en una explosión contradictoria llamada grunge, luego, el grunge no fue otra cosa que un punk corporativo que se tradujo en millones de dólares. A propósito de millones de dólares, ¿Quién era la marca Kurt Cobain? Para una respuesta punk, esto es, sincera y de primer orden, sólo hay que abrir los “Diarios” en la cabalística página 211, en un ensayo titulado “OH, EL SENTIMIENTO DE CULPA... EL SENTIMIENTO DE CULPA”, así, en letras de molde o mayúsculas sostenidas y firmado por “Kurt disclaimer-boy”, algo así como “Kurt el exonerante” o “Kurt el renunciador”, es decir, el que se está quitando un peso u obligación de encima, el Kurt Cobain de a pie, Kurt Donald Cobain que se separa de su marca registrada, que se baja del caballo y se quita su armadura grunge: “Me siento como un cretino escribiendo sobre la banda y sobre mí mismo como si yo fuera un ícono semidivino del pop rock americano o un producto confeso de una rebelión de preelaboración corporativista”. Eso era la marca Kurt Cobain, punk rock predestinado por las grandes corporaciones, y, como todo lo que tocan las grandes corporaciones se convierte en distorsión, distorsionado por ellas: “¡NO SOPORTO EL ÉXITO! ¡AH, EL ÉXITO! ¡EL SENTIMIENTO DE CULPA! ¡EL SENTIMIENTO DE CULPA! ¡OH, ME SIENTO TAN INCREIBLEMENTE CULPABLE!

CULPABLE por haber abandonado a mis verdaderos colegas. A los que son fieles de verdad". Abandono sanguíneo que, por supuesto, comenzó con la quema simbólica de los libros de Bukowski, la pesada carga underground que no concede. Y como, precisamente, el signo de Bukowski era no conceder, el último fragmento bukowskiano que quemó Kurt Donald Cobain, su favorito, ardió en sus manos hasta quemarle la yema de los dedos, un fragmento que, seguramente, transcribió en alguna libreta inédita y metafísica. Fragmento que, me voy a permitir escogerlo, engrosa la página 29 de "Lo que más me gusta es rascarme los sobacos", y que, como si fuera un fractal underground, es en sí mismo una obra, el cuadro de Bukowski frente a su pájaro azul, la autodefinición del Realismo sucio: "Siempre he admirado al forajido, al hijo de puta. No me gustan los buenos chicos de pelo corto, corbata y un buen empleo. Me gustan los hombres desesperados, hombres con los dientes rotos y los destinos rotos. También me gustan las mujeres viles, con las medias caídas y arrugadas y con maquillaje barato. Me gustan más los pervertidos que los santos. Me encuentro bien entre los marginados porque soy un marginado. No me gustan las leyes, la moral, las religiones, las reglas. No me gusta dejarme moldear por la sociedad". Ese es el mainstream del underground, la corriente principal de gustos y preferencias clandestinas. Y en eso, paradójicamente, en un hombre desesperado con el destino roto, fue convirtiendo a Kurt Cobain el corporativismo. Pero antes experimentó la confusión, las cortinas de humo que adornan las contradicciones del sistema, en la página 279 de sus "Diarios", por ejemplo, corre alguna de ellas y nos deja ver un haz de luz en medio de la densidad óptica: "El colmo de la ironía es que son los periodistas los que están obsesionados con tratar de demostrar que los músicos no tienen control alguno sobre su propia creatividad y que están sometidos a la voluntad discográfica". Eso, a propósito de que los periodistas están sometidos a la voluntad dictatorial de un editor en jefe. Si bien, en esa

dinámica de conductos regulares el colmo de la ironía es otro y el ironista era un Kurt Cobain a merced de la confusión. Porque si la obsesión de aquellos periodistas era demostrar que la creatividad de los músicos era un punto en el orden del día de una reunión de junta administrativa, esa obsesión no era una enfermedad sino una idea fija sana. Sana si se discrimina la procedencia periodística, entre independientes y no independientes. La tarea de todo periodista independiente y de cualquier medio de comunicación alternativo es esa, desvelar ese tipo de vicios. La de los no independientes, por su parte, es hacerlo para crear controversia, controversia que se convierte en contrapunto, en música para los oídos de registradoras aparentemente contrapuestas, en este caso, la del medio de comunicación y la de la discográfica. Así, como si fuera un ironista frente a su confusión, Kurt Cobain le echó leña al fuego, alimentó la controversia. Sin embargo, un ironista frente a su confusión es un ironista involuntario: Kurt Cobain, en el camino a la desesperación, en la vía del destino roto, lejos de su punto de partida, como si hubiera olvidado su procedencia, ya no diferenciaba lo independiente de lo no independiente. Esa controversia fue posterior al tercer álbum publicado por Nirvana, es decir, el segundo publicado con un sello multinacional y el primero después del "Nevermind" y su éxito masivo. Se tituló "In Utero", pero no debió titularse así, Kurt Cobain tenía una idea fija para ello, tan fija que, como si fuera un cortapapel mordaz, atraviesa unas 20 páginas de sus "Diarios": "El título del disco es más bien negativo pero tiene su gracia. Se llama: I Hate Myself and I Want to Die". La gracia del título, sin duda, estaba en que Kurt Donald Cobain estaba sentenciando a muerte a su máscara corporativa, la marca Kurt Cobain. Y si una marca más que un producto lo que vende es un estilo de vida, entonces la estrategia de Kurt Donald Cobain para acortarle el ciclo a su vida artificial,ería producir "I Hate Myself and I Want to Die" con fuerza de trabajo clandestina, en el underground. Para ello contrató al mejor ratón de

alcantarilla, a Steve Albini, el productor, entre otros, del "Surfer Rosa", el primer álbum de Pixies, grupo del que Nirvana usufruó, especialmente en "Smells like teen spirit", sus transiciones ciberpunk, esto es, el encadenamiento de explosión y calma, explosión y calma, la exteriorización del arte marcial interno que es Pixies. Como si fuera el sótano del mundo, Albini obligó a Nirvana a aislarse en Cannon Falls, Minnesota, además, como si él fuera el norte magnético de la brújula que apuntó a ese sótano, renunció al porcentaje que, por contrato, le correspondía de las ventas del "I Hate Myself and I Want to Die". Sin embargo, una vez terminado el álbum, como si fuera la metáfora del Kurt Cobain de entonces, todo fue confusión: que la disquera estaba insatisfecha con el producto final por una diferencia de sentidos, se había diluido el signo de dólar de sus ojos porque el sonido no sería música para los oídos del consumidor del "Nevermind". Que Kurt Cobain estaba muy satisfecho y que después no, y que su insatisfacción no estaba en función de la insatisfacción de su disquera. Kurt Donald Cobain, pues, se debatía entre él y su marca, entre el pensamiento alternativo y el pensamiento dominante, y en el caso del "I Hate Myself and I Want to Die", ganó el segundo, ganó la marca. Buena parte de la conciencia de Kurt Donald Cobain había sido enajenada por la lógica corporativa, enajenación que se puede entrever en la página 263 de los "Diarios", en el plan de marketing trazado por Kurt Cobain para el "I Hate Myself and I Want to Die":

1. Sacar la versión de Albini: masterizada – un orden distinto con el título I Hate Myself and I Want to Die, en LP de vinilo, casete y 8 pistas. ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Albini, créditos como productor y técnicos de mezclas. Con una pegatina que diga: «El último disco grabado en estudio de NIRVANA para el 93. Contiene "Heart Shaped Box", "Rape Me" y 12 temas más».

Venta al público: de venta en tiendas de discos pequeñas y allí donde haya vinilos.
¡¡¡NO ENVIAR PROMOS!!!

2. Un mes después: tras numerosas críticas y artículos pésimos sobre la exclusividad intransigente del nuevo disco editado únicamente en vinilo, casete y 8 pistas, sacamos la versión remezclada y regrabada con bajo y guitarra acústica con el título: Verse Chorus Verse en LP de vinilo, casete y, Dios nos libre, CD. Con una pegatina que diga: «Este álbum es la versión de compromiso de conmutaciones de unidades de radio amistosas de la que, por cierto, NIRVANA están sumamente orgullosos. Contiene "Heart Shaped Box", "Rape Me" y 10 temas más».

La esencia del plan de marketing se circunscribía en esa secuencia de dos pasos, el primer paso dirigido al underground, al público alternativo, y el segundo apuntando la flecha envenenada al corazón del mainstream. La composición del veneno era tan sencilla como amoral, química para niños menores de diez años: re-mezclar el "I Hate Myself and I Want to Die" producido por Steve Albini. Finalmente, no se siguió el plan trazado por Kurt Cobain, al menos al pie de la letra: se obvió el primer paso y se ejecutó el segundo, Bob Ludwig re-mezcló el trabajo de Albini y el "I Hate Myself and I Want to Die" pasó a llamarse todo lo contrario, "In Utero". Además, la canción que bautizaba el álbum no manipulado, su homónima, "I Hate Myself and I Want to Die", fue descartada, abortada del "In Utero". Luego, lo que para Kurt Donald Cobain era odio y muerte mezclados, ganas de morir, para Kurt Cobain, su marca registrada, era largo plazo, gestación y mercado, intermediación instintiva, necesidad creada y necesidad satisfecha instantáneamente. Sin embargo, como lo demuestra la página 307 de los "Diarios", ninguna ilusión es inquebrantable, si uno de los elementos de una dualidad termina por imponerse, el otro toca fondo y se convierte en un

peso muerto que tensa los hilos de la existencia entre ambos hasta la ruptura: "El año pasado gané unos 5 millones de dólares. [...]. Pero no pasa nada porque hace unos años opté por permitir que los blancos corporativistas me explotaran y me encanta. Me sienta bien. Y no pienso donar un solo dólar al puto régimen fascista indie, siempre tan necesitado. Ya se pueden morir de hambre. Que coman vinilo. Para él todas las migas. Yo podré vender mi culo carente de talento durante años gracias a mi condición de figura de culto". Con esas palabras que, prácticamente, son el colofón de los "Diarios", Kurt Cobain, la marca registrada, se consolida como un estandarte del mainstream y, como enemigo filosófico del indie, se impone sobre Kurt Donald Cobain, quien, no obstante, como un último recurso desesperado, desvanecido su espíritu alternativo, explota la forma. Una buena representación de esa explosión, del rompimiento de esa dualidad antitética, la hace el director de cine indie, Gus Van Sant, en "Last Days", su versión libre de los últimos días de Kurt Cobain. La representación sería inmejorable si no estuviera tan horadada por el catolicismo, aunque los "Diarios", la expresión de lo más íntimo de Kurt Cobain, también están muy permeados por esa doctrina. Como si siguiera la consigna de la catarsis dictatorial de Tom Waits en "Small Change", esto es, liberación o muerte, liberación o mutismo, "Last Days" muestra a un Kurt Cobain muy silencioso, la palabra justa sería fantasmal si el silencio no fuera roto por el procesamiento lógico de la confusión absoluta, es decir, por balbuceos. Kurt Cobain balbucea, generalmente, cuando tiene a un interlocutor en frente, luego, no se comunica. Es el último hablante de un lenguaje desconocido que, sin interlocutores, está muerto. De ahí que, en "Last Days", Kurt Cobain habla un lenguaje muerto que representa balbuceos de muerte. Entre el mutismo, que es la muerte artística, y los balbuceos de muerte, llega la escena final de la película: Despuntar de un día soleado. Un jardinero atraviesa un jardín con algún propósito relativo a su oficio, la premura lo deja en

evidencia. Camina hacia la cámara. La cámara le cierra el paso y, cuando él se inclina para recoger un balde, le distorsiona los rasgos de la cara. El nomen nescio gira y, mientras se aleja de la cámara, a mitad de camino, encuentra el cadáver de Kurt Cobain. Lo ve a través de un ventanal. Rodea la casa en busca de otro ventanal, para verlo mejor, o, como si la casa fuera un isométrico de primeras impresiones, para reconocerlo por partes. Ahora la cámara está detrás del nomen nescio, a la altura de sus rodillas, como si fuera un perro al lado de su amo. Los ojos del perro le apuntan a las suelas de los zapatos de Kurt Cobain, es una visión animal, pero también amistosa y fiel. Los zapatos son los de siempre, unos Chuck Taylor, unos Converse básicos. Hoy Converse pertenece a los fetichistas de la mercancía, a Nike, que comercializa Chuck Taylor con la firma bordada de Kurt Cobain y, por eso, su precio está inflado muy por encima del precio de los básicos que, por ejemplo, el firmante ausente usó hasta el final (13). El firmante ausente yace boca arriba, jeans desgastados, buzo de lana desgastado. El nomen nescio retrocede un paso, por poco atropella al perro, al testigo oidor, y, apenas retrocede otro, del interior del firmante ausente, de las entrañas del cadáver de Kurt Cobain, emerge su cuerpo al desnudo, Kurt Donald Cobain. Hay un corte y se ve un televisor transmitiendo la noticia. El titular de la noticia es: Kurt Cobain pertenece al mainstream y su cuerpo al desnudo, el errante Kurt Donald Cobain, pertenece al underground, vaga por su espíritu independiente. Si esa fue la última escena, la inmediatamente anterior retrata el rompimiento definitivo entre Kurt Cobain y Kurt Donald Cobain, pero visto en la expresión de los ojos del segundo: Kurt sale de una especie de túnel, la cámara se queda en la boca del túnel. Las líneas de su chaqueta apenas se ven, se vislumbran sobre un fondo cerúleo similar al color de la noche que le va dando paso al amanecer. Ahora la cámara lo sigue, una última caminata sin sentido. El camino es ascendente, una casa alta se va dibujando de a poco. Kurt la rodea y desemboca en otro camino.

Extiende los brazos como una bailarina de ballet y gira un par de veces sobre su propio eje, desvariando como un danzante místico. Aunque no sería fácil reconstruir esa caminata de la razón oculta, a cada paso, Kurt va dejando un rombo dentro de otro, las huellas de sus Chuck Taylor. Esos Converse, blancos o negros, tal vez la única dualidad constante de su existencia. Fin del camino, Kurt frente a una puerta ventana. Al mejor estilo de Gus Van Sant, lo apremia con la cámara para que entre rápido, pero, al mejor estilo de sus actores, Kurt no hace caso. Primerísimo primer plano de sus hombros mientras entra a una sala y se sienta en el piso. No bien toca el piso, como si fuera un acto reflejo, se quita las gafas, son gafas de sol, de mujer, estilo cat eye, el carey es verde fosforescente. La cámara lo mira de soslayo, mientras Kurt fija sus ojos en un punto ciego para el espectador. La altura de ese punto es la de los ojos de algún noctámbulo imaginario que ha pasado la noche sentado en un sofá imaginario, esperándolo. A lo mejor se trata de Boddah, su amigo imaginario de la niñez, que viene desde el pasado para persuadirlo, para refrescarle la memoria y achicar la melancolía. Kurt lo mira largamente, sin parpadear, un minuto y dos segundos de la película, de "Last Days", sin parpadear. Estar tanto tiempo sin batir los párpados es una transgresión, en este caso, de orden narrativo. Luego, estamos experimentando un salto de realidad, desde los muros del mundo hacia una realidad interior. La realidad interior es una sinestesia, en la que Kurt canta con los ojos durante un minuto y dos segundos de tiempo real, prosaico. En ese lapso de tiempo corriente, la expresión de los ojos de Kurt juega con la sorpresa, el temor, la complicidad, el entendimiento, la ternura y, finalmente, la tristeza. Sin embargo, esa cadena que siempre terminará en tristeza, en tiempo interior, se traduce en otra escena de la película, en la única de "Last Days" en que Kurt se expresa con claridad, como si fuera su expiación definitiva: Kurt y su guitarra acústica, solos en una sala de ensayo, con varias guitarras eléctricas tiradas en el piso. Acústico versus

eléctrico, como si esa sesión fuera una metáfora del palíndromo cortazariano de Neil Young. Silencio roto por el rechinar de su silla, Kurt gruñe y balbucea algo. Balbuceo roto por la melodía de la guitarra, que introduce una canción inédita, titulada "Death to Birth": "De maduro a podrido, demasiado real para vivir. ¿Debo tumbarme, ponerme de pie y caminar por ahí de nuevo? Mis ojos por fin se han abierto del todo, para descubrir que la fuente del sonido escucha el tacto de mis lágrimas. Es un largo y solitario viaje de la muerte al nacimiento. Huele el sabor de lo que malgastamos [...]" Kurt en ningún momento levanta la cabeza, su rostro lo cubre su pelo dorado, esa es una característica propia del shoegazing, movimiento musical alternativo en el que, a la hora de tocar en vivo, los músicos miraban sus zapatos para no mirar al público. Luego, decodificando la sinestesia, llevándola de la realidad interior a la exterior, aquello que Kurt miraba fijamente, sin parpadear, era la representación psicológica de sus viejos Converse, es decir, sus influencias underground, las raíces de su pensamiento alternativo. Continúa la canción: "¿Debería morir de nuevo? ¿Debería morir por ahí, entre materia que rueda por el espacio? Sé que nunca lo sabré hasta que esté cara a cara con mi propio rostro frío y muerto, con mi propio ataúd de madera". Aquí se alcanza el címero emotivo de "Death to Birth", Kurt lo reduce todo a la máxima expresión, a un largo rugido que sigue una trayectoria parabólica cuyo punto final es el silencio. Kurt interrumpe su interpretación para reventar la sexta cuerda de su guitarra, la segunda cuerda Mi. Ese el final de su expiación, Kurt, Kurt Donald Cobain, acaba de expulsar a su marca registrada, ha desterrado momentáneamente a Kurt Cobain. Con la marca registrada en el exilio, como con la segunda cuerda Mi de su guitarra acústica, sólo le falta reventar, estallar la forma, desdibujar los límites de su ser para que no vuelva a ser colonizado por su máscara, la figura de culto. Sin embargo, ese estallido es una elipsis de contenido en "Last Days", que debería estar entre las dos escenas

descritas arriba, entre el final y su antesala. ¡Bah! Da igual. Gus Van Sant no aprobaría la siguiente para la edición de coleccionista de "Last Days": Entre una y otra escena, por lo tanto, de su puño y letra, Kurt Donald Cobain escribió el epígrafe de su suicidio, reprodujo en un papel cualquiera el verso de Neil Young, el "It's better to burn out than to fade away" que estructura la canción "Hey Hey, My My (Into the Black)", epígrafe que, si se mira bien, es idéntico a la definición de arte compuesta por Bukowski, "Cuando el espíritu se desvanece, aparece la forma", una detrás del otro, como portada y contraportada de una misma hoja, a la luz del sol, son lo mismo. Son otro palíndromo cortazariano, porque los de esa clase, a fin de cuentas, son palíndromos de sentido. Luego, el suicidio de Kurt Donald Cobain, el asesinato de Kurt Cobain, fue el último acto creativo del Realismo sucio norteamericano, otra estrella del rock muerta a los 27. 27 días antes, el 9 de marzo de 1994, moría Bukowski de muerte natural.

HENRY CHARLES BUKOWSKI JR.

HANK

"DON'T TRY"

1920



1994

Final Alternativo:

¿Dónde empezó todo, quién inspiró a Bukowski?

Sus influencias están desperdigadas en toda su obra, y no solamente de manera codificada, fundida en la forma y el contenido, sino que aparecen con apellido y nombre propio. Por ejemplo, en el largo poema dedicado a la biblioteca de su juventud, su salvaguardia, la que lo salvó “de ser un tipo que le pega a su mujer, o un policía”, a La Biblioteca Pública de Los Ángeles luego de arder hasta las cenizas, después del incendio que la destruyó. El poema se titula, por lo tanto, “El incendio de un sueño”, y es el recorrido expreso de su formación autodidacta: como lector, recorría todos los estantes, leía a granel, desde literatura hasta geología, pasando por filosofía, religión y medicina. Como el segundo principal requisito para escribir es ser un lector voraz, pronto decidió ser escritor, como el primero es vivir intensamente la vida, su motivación para escribir era que, ante su vida de perro, era la salida más fácil. Como lector crítico, o sea como lector con pretensiones de escritor, rápidamente descubrió dos cosas, que había que ir a la contra del mundo editorial establecido, y que escribir es trabajar de firme para darle forma a una idea, luego, escribir bien es afinar las ideas a través de palabras, filigrana que tarda años. Como joven escritor o escritor dilectante se autodefinía como una suerte de “Chatterton metido dentro de una especie de Thomas Wolfe”, es decir, algo entre un poeta prerromántico del siglo XVIII y un novelista moderno del siglo XX, a los que, aparte de escribir en inglés, como si fueran estrellas de rock de culto, lo único que los unía era la muerte prematura, el primero murió a los 17 y el segundo a los 37 años. En consecuencia, el joven Bukowski tenía un espacio literario de 200 años, muy variopinto, para irlo estrechando en busca de espejos. La lista de espejos, de autores que hacían eco en su interior, elaborada por Bukowski en “El incendio de un sueño” es larga, pero, si se contrasta con la que hizo en “Lo que más me gusta

es rascarme los sobacos”, se reduce a tres, Hemingway, William Saroyan y John Fante. Todos por su modo fácil de escribir. Sin embargo, a los primeros dos les pone peros, Hemingway no tenía sentido del humor y Saroyan era demasiado dulzón y usaba muchas fábulas, peros u objeciones que, en Bukowski, son rasgos distintivos, el humor lo usaba para burlarse de la tiranía de lo cotidiano, y las fábulas y la ternura las reemplazaba con la tábula rasa de la realidad, para Bukowski no había nada más simbólico que la realidad de primer orden. ¿Y qué dijo acerca de John Fante? “Lo que más me gusta es rascarme los sobacos”, es un libro bifurcado, la primera parte es una introducción a la obra de Bukowski, y la segunda es una larga entrevista a dicho autor, ambas a cargo de Fernanda Pivano, renombrada literata y periodista italiana:

Bukowski: Era demasiado optimista, quiero decir Saroyan; y el optimismo es algo nauseabundo. Me habría gustado verle enfadado o deprimido y utilizar aquel mismo modo de escribir fácil. Y hay otro, John Fante.

Pivano: John Fante. En este no habría pensado.

Bukowski: Nadie piensa en él. Y quizás sea el que ha tenido mayor influencia sobre mí.

Pivano: ¿De veras?

Bukowski: Siempre lo digo en las entrevistas, sí. Lo leí cuando tenía unos dieciocho años y me dije: «Este sí que sabe escribir.»

Pivano: ¿Qué te gustó de Fante?

Bukowski: ¿Qué me gustó? Todo. Pero lo primero que leí fue: "Ask the Dust". Y me gustó tanto, que hace poco me puse a hablar de él y ahora John Martin, mi editor, lo ha reeditado. Quiero decir que ha vuelto a publicar "Ask the Dust", de modo que la gente ha recomendado a leerlo.

En 1979, específicamente el 5 de junio, quince meses antes de la entrevista que sostuvo con Pivano, Bukowski prologó la primera reedición de "Ask the Dust", prólogo que, ésta vez en prosa, prácticamente es un calco de "El incendio de un sueño", puesto que relata una larga búsqueda personal que, luego de deshojar la margarita, termina en el descubrimiento de John Fante:

Pero cierto día cogí un libro, lo abrí y se produjo un descubrimiento. Pasé unos minutos hojeándolo. Y entonces, a semejanza del hombre que ha encontrado oro en los basureros municipales, me llevé el libro a una mesa. Las líneas se encadenaban con soltura a lo largo de las páginas, allí había fluidez. Cada renglón poseía energía propia y lo mismo sucedía con los siguientes. La esencia misma de los renglones daba entidad formal a las páginas, la sensación de que allí se había esculpido algo. He allí, por fin, un hombre que no se asustaba de los sentimientos. El humor y el sufrimiento se entremezclaban con sencillez soberbia. Comenzar a leer aquel libro fue para mí un milagro tan fenomenal como imprevisto.

Así, como si John Fante fuera la continuación del sueño, el joven Bukowski adopta la personalidad del alter ego de aquel: "Sí, Fante tuvo sobre mí un efecto poderoso. Poco después de leer los libros que he citado conviví con una mujer. Estaba más alcoholizada que yo, sosteníamos peleas violentas y a menudo le gritaba: «¡No me llames hijo de puta! ¡Yo soy Bandini, Arturo Bandini!»".

Arturo Bandini, otro joven escritor que, en "Ask the Dust", justifica toda su corta vida con la publicación de su primer y único relato "El perrito rió", justificación que, en sí misma, es un dilema moral, porque la materia de interés de Bandini es la vida, y el admite que ese es su problema, que no sabe nada de la vida. Bukowski, pues, rompe ese dilema viviendo a la manera del tercer mundo, esto es, viviendo una vida anómica, recorriendo las márgenes del primer mundo. A la documentación bukowskiana de ese recorrido la llamaron Realismo Sucio, y al caminante anónimo que lo capitaneó, al Arturo Bandini sin grandes dilemas morales, a su alter ego, Bukowski lo llamó Henry Chinaski. Luego, Arturo Bandini en cabeza de John Fante, es el padre del Realismo Sucio. Pero, ¿Quién era John Fante? Que responda Fernanda Pivano, y, para los propósitos de esta genealogía, que lo haga en forma de relación, ligando su respuesta a Bukowski: "Si se le pregunta a Bukowski quién es su escritor preferido, el que más le ha influenciado, contesta: John Fante, un novelista neorrealista de los años 30, de origen italiano, pero nacido en Denver (Colorado) en 1911, que vive en Los Angeles, paralizado por la diabetes, en una silla de ruedas, después de haber publicado "Wait Until Spring, Bandini" en 1938, "Ask the Dust" en 1939, "Dago Red" en 1940 y "Full of Life" en 1952".

Así, cerrando el círculo, volviendo al principio, terminando donde empezó todo, en la conversación anómica con Juan Pablo, sigamos hablando de Neorrealismo italiano...

REFERENCIAS

- (1) Louis Armstrong, el primer cronopio, y la ley seca, lo que confirma la regla cortazariana que reza que cada vez que emerge un cronopio, allende a él, pero no muy lejos, se impone una gran restricción.
- (2) “¿Crees que el alcohol te ha ayudado a llegar a ser un escritor? No. No soy más que un alcohólico que ha decidido hacer de escritor para poder quedarse en la cama todos los días hasta el mediodía” (Bukowski).
- (3) “La falta absoluta de cualquier meta, la tristeza, el todo... encontré el último vaso de vino mezclado con las cenizas de la tristeza de cualquier cosa... me metí su pezón en la boca, sabía a tristeza” (Bukowski). Tristeza en función del alcohol que exterioriza permanentemente en su obra y que, como si fuera un decorador de interiores, hace extensiva a los ambientes de su casa: “Los muebles estaban viejos y rotos, la alfombra ya no tenía color. El suelo estaba lleno de latas de cerveza vacías. Era el apartamento adecuado”.
- (4) Lo definió Neil Young en 1979, sin embargo, en “Lo suficientemente loco” (1990), Bukowski demuestra que tiene interiorizada esa dinámica desde hace mucho tiempo: “Creen que si los escritores sufren serán mucho mejores. Eso es pura mierda. El sufrimiento es exactamente igual que cualquier otra cosa: si te dan demasiado al cabo de un tiempo puedes hundirte. Es el intento de escapar del sufrimiento lo que crea grandes escritores”. Obviamente, tristeza es sinónimo de sufrimiento.
- (5) Para una explicación de porqué ese díptico de Neil Young es un palíndromo cortazariano, leer mi próximo relato titulado “Nacimiento, vida y muerte de un hijo imaginario”.
- (6) “The difference between life and art is art is more bearable”, esto es, “La diferencia entre la vida y el arte es que el arte es más soportable” (Bukowski).
- (7) Para ilustrar los estertores de esa sentencia con imágenes en movimiento, ver: “Last Days” (Gus Van Sant, 2005).
- (8) En la página 233 de sus “Diarios”, Kurt Cobain se refiere a MTV con un juego de palabras que alude a su vacuidad: “Dear Empty TV, la entidad de todos los dioses corporativistas”.
- (9) Triple confusión que no cometió, por ejemplo, el International Pop Underground festival de Olympia: “Cuando los Nirvana ya eran famosos, Kurt Cobain se ofreció para tocar en la inauguración del International Pop Underground festival de Olympia (Washington, EE UU), pero los coordinadores del evento lo rechazaron. A Cobain le dolió mucho que no lo dejaran tocar ahí, y se sintió muy alejado de la escena musical que más adoraba” (Revista Rolling Stone).
- (10) Courtney Love, la entonces novia de Kurt Cobain y posteriormente su esposa, después de escuchar el tema In bloom de Nirvana en 1992 y darse cuenta de lo bueno que era, dijo: “Al instante sentí lástima por Kurt, me di cuenta inmediatamente de la pesadilla que se le venía encima” (Revista Rolling Stone). Obviamente, el afectado, el que la vivía en carne propia, sintió la pesadilla mucho antes de que los demás la vieran reflejada en él.
- (11) Por eso el “Nevermind the Bollocks”, ópera prima de Sex Pistols y quinta esencia del punk, es el parámetro que establece Kurt Cobain para hacer su balance. Adicionalmente, como una coincidencia más, cuando se suman muchas es porque la verdad que encierran está en la punta de la lengua, Johnny Rotten, el vocalista de Sex

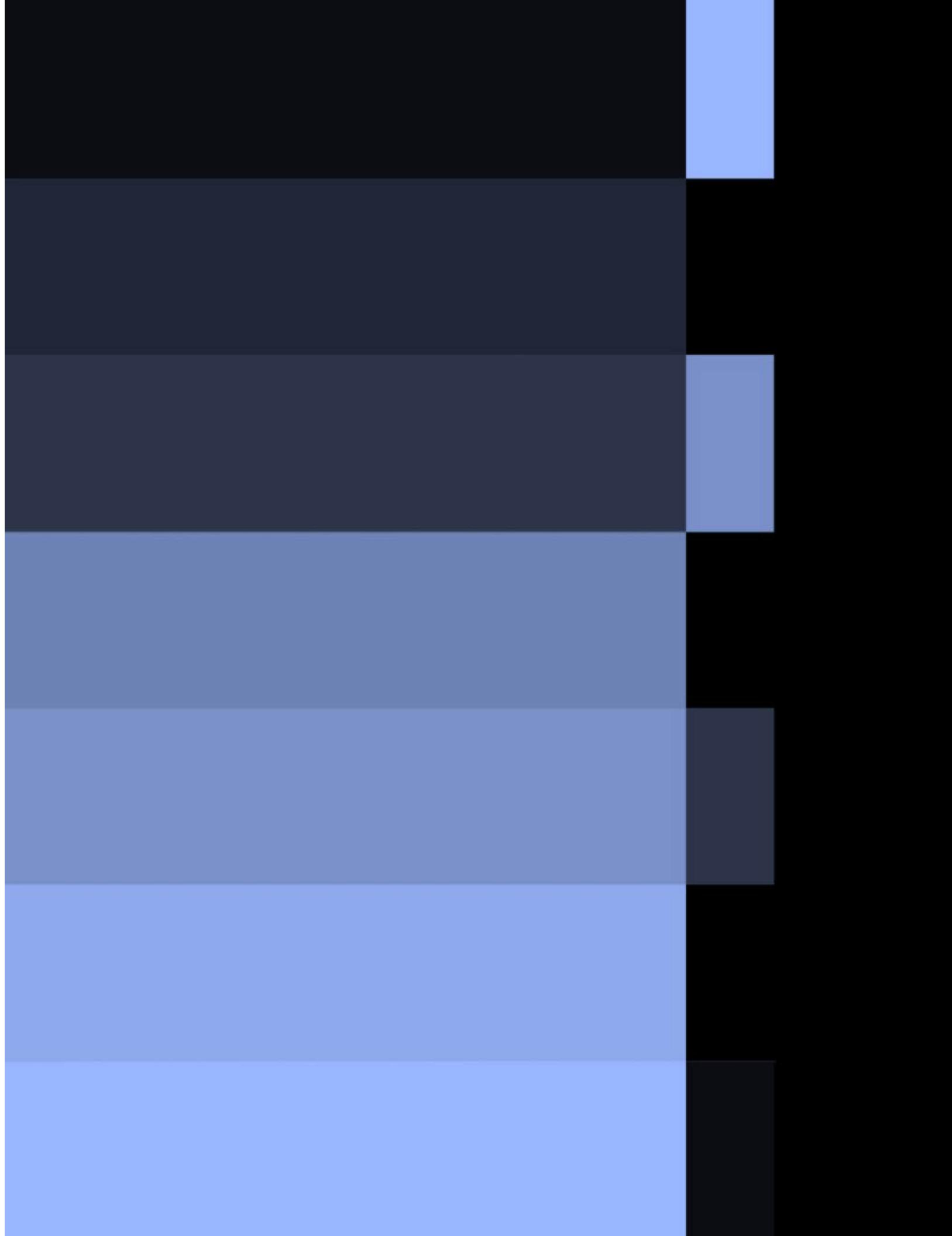
Pistols, es el protagonista del palíndromo cortazariano de Neil Young, de “My My, Hey Hey (Out of the Blue)” y “Hey Hey, My My (Into the Black)”.

(12) Mis letras son un gran montón de contradicciones. Se dividen a partes iguales entre opiniones y sentimientos sinceros y refutaciones sarcásticas y humorísticas, espero, hacia los estereotipados ideales bohemios desfasados desde hace años. Y es que parece que un compositor de canciones no tenga más que dos maneras de ser: o la propia de visionarios tristes y trágicos como Morrissey, Michael Stipe o Robert Smith, o la del típico chico blanco alelado e ido de la olla que va de “Eh, vámonos de juerga y olvidémonos de todo”, gente como Van Halen o los demás mierdas del Heavy Metal. En fin, a mí me gusta ser apasionado y sincero, pero también me gusta divertirme y hacer el imbécil. Bichos raros del mundo, únanse” (Kurt Cobain, Diarios: 53). Otra vez presente la fórmula “contradicción dirigida a las masas” como espada de doble filo de la cruzada alternativa del quijote del rock Kurt Cobain.

(13) Como una paradójica metáfora de lo que hubiera significado estar en los zapatos de Kurt Cobain, en las plantillas de los “Converse Kurt Cobain edition” se puede leer, escrito con su propia letra pero reproducida industrialmente, “Punk rock means freedom”.

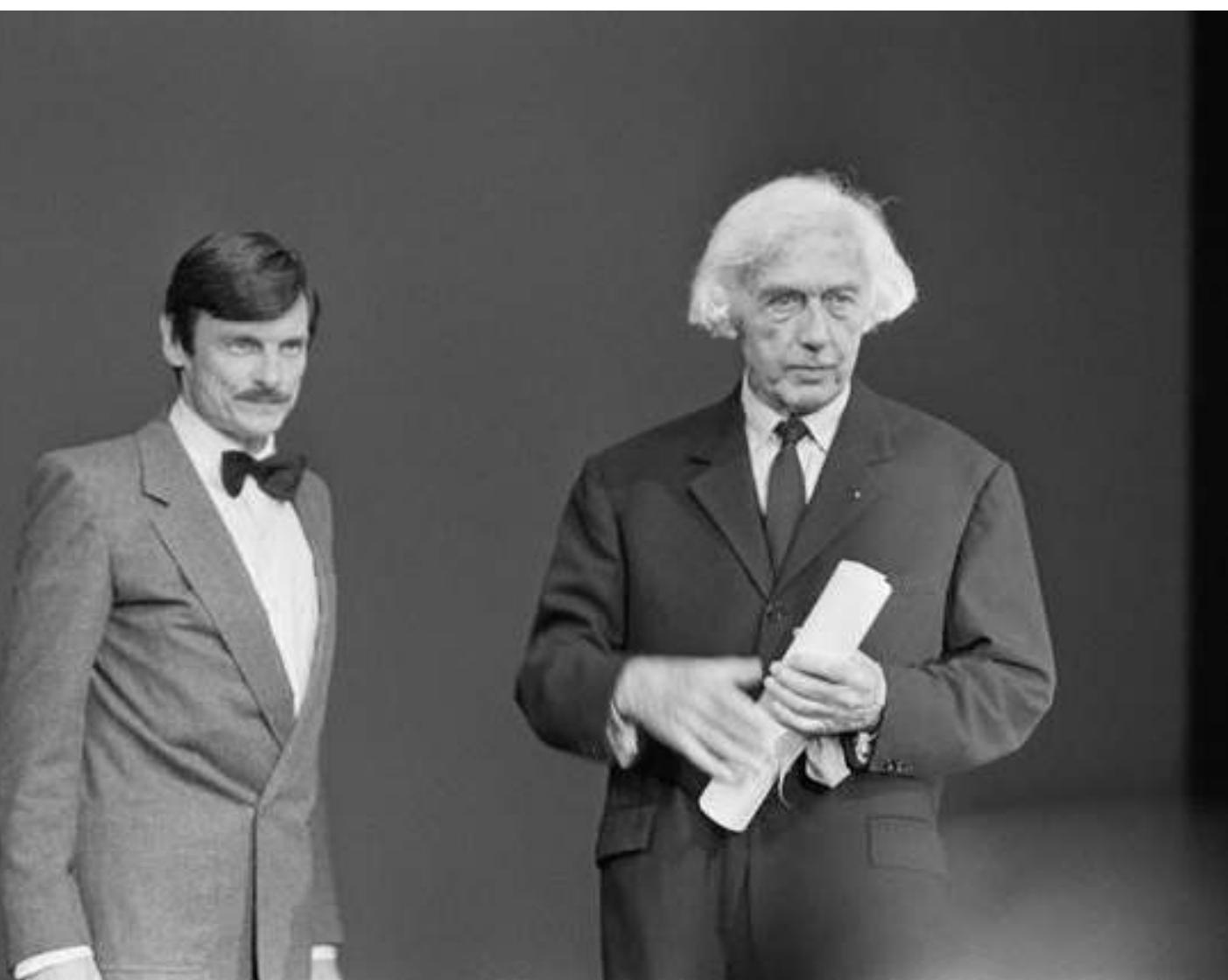
Juan Fernando Ramírez Arango

Economista de la Universidad Nacional de Colombia. Estudiante de Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia. Escritor Underground. Finalista del II Premio Nacional de Cuento La Cueva (Barranquilla, 2012). Ganador del concurso de cuento Afro en Palabras (Alcaldía de Medellín, 2011). Ganador Premios Emisión en la categoría Mejor Relato (Universidad de Antioquia, 2011). Ganador XXIV Concurso Nacional de Cuento Corto y Poesía de la Universidad Externado de Colombia (Bogotá, 2011). Ha publicado en la Revista La Otra (México, 2011), en el suplemento dominical Las Artes del Diario del Otún (Pereira, 2012), en la Revista Cronopio (Medellín, 2012), en la Revista Odradek (Medellín, 2012), en la Revista Ergoletrías (Ibagué, 2013), en la Revista Visaje (Cali, 2013), etc., y en un puñado de antologías.



PORQUE SÍ

Por Santiago Andrés Gómez



La imagen es de sensible importancia: es el Festival de Cannes, en 1983, la ceremonia de premiación... Orson Welles, quien fuera y pareciera un rey de los renegados, el *maverick* (1) o fugitivo por excelencia, oficiaba como presentador en la entrega de "un gran premio a la

creación", y anunciaba el honor ex-aequo al eminente Andréi Tarkovski, por *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983), y al reconocido favorito de este, el veterano Robert Bresson, por la que sería su última película: *El dinero* (*L'argent*, 1983). Entonces Tarkovski y Bresson, tenidos ya como

un par de ángeles en el cielo cinematográfico, se encuentran en el escenario presentados por esa otra leyenda universal, pero porque la gloria era para ellos, y no para el genio desterrado de Hollywood, más olvidado que nunca en su tierra durante los años afortunados de Spielberg y Lucas. Bresson, evasivo como siempre, no musita palabra, Tarkovski apenas dice: "Gracias", y se van.

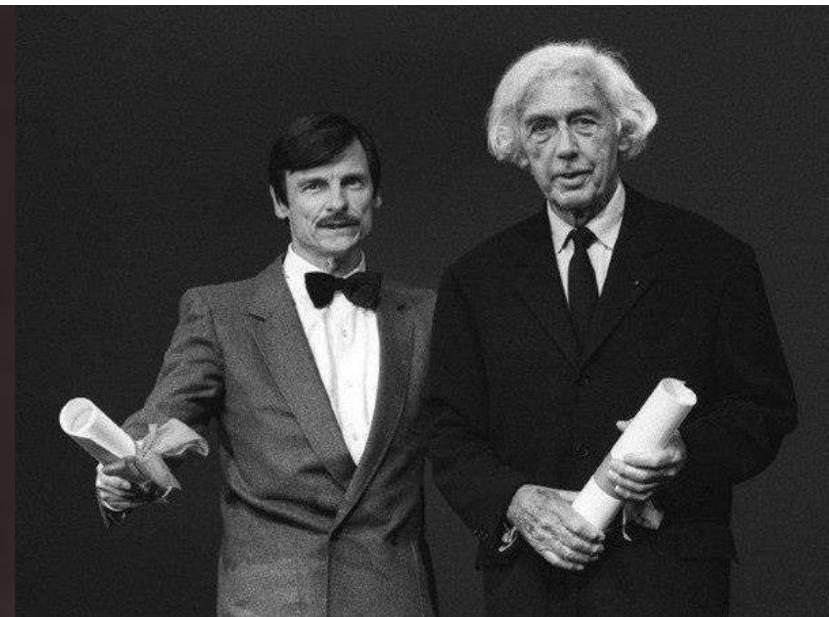
Poco antes, Tarkovski había resumido en su documental Tiempo de viaje (*Tempo di viaggio*, 1983), justamente sobre la filmación de *Nostalgia*, por qué veneraba el cine de Bresson: "Él siempre me ha impresionado y atraído por su ascetismo... Se me hace que es el único director en el mundo que ha alcanzado la simplicidad absoluta en el cine, como fue alcanzada en la música por Bach, en la pintura por Leonardo, o como la que para mí alcanzó en la literatura Tolstói... (...) Bresson me parece un ejemplo de imaginación purificada, de ascetismo". Y también por esos años los jóvenes directores holandeses Leo de Boer y Jurriën Rood, rescataban en su documental Camino a Bresson (*De weg naar Bresson*, 1984) el pietaje de Tarkovski insistiendo en la cualidad ascética, la depuración de Bresson, como algo que este solo compartía con el arte clásico, o que llevaba al cine su misma elevación divina.

Paul Schrader, por su parte, había hecho una genealogía para el cine de Bresson en ese imprescindible texto que es *El estilo trascendental en el cine*, y el ascendente directo que encontraba para las imágenes del francés era la iconografía bizantina, así como la escolástica sería, según Schrader, el sistema filosófico más afín a su obra (2). Tan severos referentes se diluyen hoy en día, sin embargo, cuando la realidad del cine de muchos autores en todo el mundo nos habla de una tan enorme influencia del arte de Bresson que sorprendería, por ejemplo, a Brian Baxter, su biógrafo del *World Film Directors*, quien a mediados de los ochenta afirmaba que aquel era un cineasta "demasiado singular" como para hacer escuela (3). En verdad, tal vez el famoso "cinematógrafo", la otrora excéntrica y desoída propuesta de Bresson, al fin haya encontrado su lugar.

La vida sin las partes superfluas

El cinematógrafo, como es bien sabido, es el arte que Bresson oponía al cine, consistente en el acoplamiento de fragmentos "insignificantes" hasta conseguir el brillo de una luz interior, en palabras de Truffaut sobre alguna de sus películas (4).

Andrei Tarkovsky, Orson Welles y Robert Bresson. Festival de Cannes, 1983



El texto *Notas sobre el cinematógrafo*, que Bresson escribiera temprano en su carrera y que complementó en los años setenta, consta de una serie de aforismos desconcertantes en su lucidez y radicalismo, y aunque su conocimiento es más o menos amplio, pero en cualquier caso indefectible para quien sienta interés por el cine como arte, me conduciré en este artículo tratando de hacer caso omiso a él. No es necesario leer las *Notas...* de Bresson para advertir, una vez hemos visto alguna de sus películas, que su concepción del cine se aparta por completo de la idea común, e incluso las indicaciones de Schrader sobre el choque de Bresson con su época parecerían accesorias.

No olvido lo que fue para mí ver **El dinero** por vez primera, pero leer: “La facultad de hacer buen uso de mis medios disminuye cuando su número aumenta” (5), empañó de suficiencia lo que en el cine de Bresson es una cualidad elusiva hasta en su moral. Así, Bresson no es tan lacónico como parece, mientras que en muchos de sus seguidores, como Aki Kaurismäki, Philippe Garrel o Lisandro Alonso, advertimos la necesidad de laconismo como rasgo aprendido, como estrategia de significación, y no sin razones. Al fin y al cabo, el maestro es claro al señalar: “Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo con claridad (...) no se transformará al contacto con otras imágenes”, y luego, al prescribir: “Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)”, y de inmediato: “Ni acción, ni reacción” (6). Sin embargo, contrastado con su arte, es otra cosa, más viva, todo lo que el cineasta sistematiza en su libro.

El dinero (Robert Bresson, 1983)



De hecho, es casi imposible atender al método de Bresson, hacer repetir a un individuo cincuenta, sesenta veces, hasta el aturdimiento, la misma acción en cada nuevo plano. Lo que se hereda es una influencia casi siempre benigna, quizá por motivos de economía en la narración, pero, al mismo tiempo, cada vez más depreciada. Yo mismo, en mis últimos cortos, he querido componer las imágenes como filmándolas de costado y siempre en el esfuerzo de significar a partir de huellas, no de sucesos, lo cual es algo en lo que Bresson pareciera fundar su arte (7). En últimas, mejor es que el filme *bressoniano* sea su aberración, que se frustre, que muestre algo distinto a una calidad o excelencia objetiva, impersonal, propia de un sistema, por iluminado que sea, y así sucede en los mejores casos. Y por ello, al francés también habrá que buscarlo más allá de cualquier estilo, “trascendental” o “espiritual”: es lo que intentaré ahora.

Más allá del cinematógrafo

La dificultad de mi objetivo está en lo que han precisado con especial énfasis tanto Schrader, acudiendo con frecuencia al mismo Bresson, como, de modo más general, pero especialmente oportuno, Susan Sontag, en su visionario ensayo *El estilo espiritual en el cine de Robert Bresson*: “A fin de cuentas, la mayor fuente de poder emocional en el arte yace no en un tema particular, por pasional o universal que sea, sino en la forma” (8). Acaso lo que buscásemos fuese entonces la forma inimitable, irrecuperable de Bresson, pero solo porque, como lo aclara Sontag, aquel “ha creado una forma que expresa y acompaña perfectamente lo que quiere decir: de hecho, es lo que quiere decir” (9), lo cual sería entonces, y aun a oscuras, tal como ella afirma luego: algo más que una cuestión estética, sino además “una idea sobre la vida, sobre lo que Cocteau llamaba un ‘estilo interior’, sobre el más trascendente modo de ser humano” (10).

Es decir, no queremos caer en vicios temáticos ni en anecdóticos, pero nos es necesario plantear que la creación en Bresson encarna más que cualquier otra la búsqueda de sentido del cine en tanto cada filme suyo engendra y da a luz una verdad no admitida, y conforme pasaban los años, cada vez más impropia, o en términos estructurales: un relato vaciado de historia, o lo que es decir, una odisea ceñida a lo accesorio pero indispensable, tal cual como en el más genial de sus aforismos se jactaba de hacer con sus modelos: “Os invento como sois” (11), porque tal empresa nadie la ha logrado por más que siga sus pasos. Son los agrestes personajes e historias de Bresson, es todo lo relativo al temible universo referencial de sus textos cinematográficos, previo al estilo, y desde luego su temática y la evolución de la misma, lo que atrae y dispone cada rasgo figurativo y cada maravillada elipsis, y allí no hay, o solo hay genio.

Tarkovski se admiraba de la autonomía de las obras de Bresson (12), y esto apunta al jubiloso misterio, a la liberadora tortura que son sus obras. Hay un ocultamiento que para nadie puede resultar cómodo, y no es más que una vibración, o una serie de vibraciones, en el vacío, y la revelación a la que nos conduce no nos tranquiliza, no explica el enigma que atravesamos al ver y oír sus filmes. Cuando, en una rueda de prensa, en Cannes, una periodista le decía a Bresson que no había entendido por qué, en *El dinero*, la mujer de Yvon lo abandona, él nada más contestó: “Yo tampoco”, y esa respuesta, que innegablemente era una coartada fácil, pone todo en su lugar. El mundo funciona y se derrumba porque sí, pero, como sostenía Michel ante Charles, en *El diablo, probablemente* (*Le diable, probablement*, 1977), ese mundo en agonía pervivirá, así como ha sido, porque sí: la gracia siempre es inaceptable.

Bajo el sol de satanás

Si la forma es el contenido en el cine de Bresson, nosotros al verlo somos su tema, y sus personajes quienes acceden a esa revelación que, si también nos está reservada, apenas compartimos en el acto, pero huye al acabar la cinta. Schrader llama a esta revelación “estasis”, el momento en que la dura rutina de las tramas por él estudiadas, las del llamado “ciclo de la prisión” (13), deja de ser una fractura (“disparidad”, en sus términos) con el interior de sus personajes, y se convierte en unión trascendental con el mundo. Para llegar a ese punto, hemos debido pasar por una serie de eventos llanos, desangelados, de la misma aridez mundana con que suceden “bajo el sol de Satanás”, o sea sin intervención de los énfasis dramáticos o formales del cine tradicional. Así, esta serie luminosa de imágenes neutras es también para Sontag la prueba de que el cinematógrafo es narración, casi en desmedro de sus valores visuales.

¿Pero acaso no se explica todo esto como parte de una ritualidad visible, del todo enunciable? Hay algo más que forma, o bien: una forma decididamente nominal en el cinematógrafo, que todos sus analistas al fin encaran confinándola en tópicos como el catolicismo, el existencialismo o incluso el psicoanálisis (14). En el ciclo de la prisión, que es el periodo en el que se centran Sontag y, más deliberadamente, Schrader, la estructura común a todas las películas es fácil de dibujar, y es evidente que en las cintas posteriores hay una fatalidad permanente, casi siempre relacionada con el suicidio. Más aun, la sorprendente frase del cura rural a Chantal en **Diario de un cura rural** (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951): “Yo respondo por usted... Alma por alma”, puede rastrearse en frases similares de la protagonista de **Mouchette** (1966) a su violador, y de Gauvain, en **Lancelot du Lac** (1974), sobre la reina.

Incluso la trama de **Les anges du péché** (1943), el primer filme dirigido por Bresson, esboza la

figura del sacrificio personal en aras de la salvación de un otro que acaso desmerecería tal entrega. Pero tal esquema tampoco dejará de ser tan abstracto como la notoria y exacta repetición del efecto lumínico de una cinta así de temprana como **Les dames du Bois de Boulogne** (1945), cuando vemos en el rostro de Hélène la sombra del hombre que la abandona, treinta años después, en **Lancelot...**, cuando Mordred y sus secuaces planean matar a Lancelot y la puerta que se abre, y que solo vemos en la luz y sombras que proyecta en el rostro de ellos, les indica cuándo y cómo deberán obrar. Todo habríamos de trascenderlo en el cine de Bresson, pero tal como él mismo lo ha hecho, y como lo sufren sus personajes: descendiendo al fondo de ese reino de vivos y muertos que, en las palabras del cura rural, es el amor de Dios.

Las dos piedras

No nos es dado decir cuál es, o cuáles son los puntos culminantes de una obra tan inspirada como la de Bresson, pero nos concentraremos en dos cintas hechas prontamente una detrás de otra y que, a nuestro modo de ver, giran el gozne de una liberación total de inhibiciones y temores. Bresson confesaba cierta tristeza en una famosa entrevista televisiva por ser un solitario en el cine francés, pero lo asumía con entereza, y estas películas significan una forma de autorizarse a sí mismo a hablar más allá de lo que, en cintas anteriores, tal vez era aún una metáfora muy volátil. Hablo de **Al azar Baltasar** (*Au hasard, Balthazar*, 1966) y **Mouchette**. Luego sus películas gravitarán con soltura entre lo íntimo, lo general y lo público, y al final será **El dinero**, un verdadero manifiesto sobre nuestros tiempos, la cinta que más satisfacción le dará a su autor (15), pero en cierto modo gracias a esas dos magistrales piedras de toque.



Mouchette, Robert Bresson (1966)

Ambas películas consiguen lo que, a mi modo de ver, podría llamarse “el punto ciego de la armonía total”, por medio de la representación de un personaje al que le pasa todo sin que parezca que le pasa efectivamente nada. Sobre todo **Al azar Baltasar** significa un momento privilegiado para el arte de Bresson (y no olvidemos que estamos hablando de uno de los dos o tres cineastas más grandes de la historia), cuando escoge como protagonista a un burro, pero no humanizándolo ni imprimiendo emoción a las imágenes por medio del uso de música u otros efectos sonoros, o de imágenes que subjetiven una experiencia suya entendida al modo dramático, tal como han hecho otros cineastas, digamos, y de modo notable, Jean-Jacques Annaud en **El oso** (*L'ours*, 1988), sino descubriendo en el ser animal la gracia última de la vida, siempre a tono con el universo que lo afecta: un universo ajeno, humano.

Mouchette reproduce esa figura de caja de resonancia en la protagonista. De nuevo, la inspiración es el atormentado Georges Bernanos, autor de la novela en que se basa *Diario de un cura rural*, pero aquí la fe es desconocida y en cierto momento rechazada por Mouchette, cuyo sufrimiento es desde todo punto de vista superior al del cura de Ambricourt. El devastador calvario de Mouchette y su inexorable destino, cuando se mata luego de dos intentos, han sido interpretados por Baxter como un camino de redención (al fin ella alcanzaría la paz en el suicidio), camino en el cual no es nada descabellado, aunque sí muy escandaloso, suponer que su violación es un momento de fugaz encuentro consigo misma (ella defiende a su violador ante una mujer que condena fácilmente o se pone por encima de lo que le ha pasado). La niña, en su vulnerabilidad, eleva cada gesto suyo a una gloria incomprensible y universal.

La unción unitiva

Es muy poco, casi nada lo que entiendo de la trama que gira en torno al burrito Baltasar, solo la presencia de intereses económicos que terminan afectándole directamente a él y, por supuesto, a quien más lo ama, la terca e impredecible Marie. La complejidad humana no se desdeña, pero sí se contempla en la brusquedad incomprensible e incluso innecesaria, y sin duda muy dolorosa, de sus giros, y al propio tiempo la existencia simple y unívoca del burro es asistida por esa contemplación, que obra el milagro de exaltarlo a un verdadero nivel de santidad. Las imágenes “aplanadas” de Bresson, y el relato que, según Sontag, pone por encima de todo, no parecen tales, o al menos no se dejan reducir a esas categorizaciones: desde el principio, todo resplandece por sí mismo y es portador de una gracia punto por punto icónica, cierto que también al modo de una fuga. Lo destacable es la expresión de hondura en cada superficie.

Ahora bien, que sea fácil y, de hecho, muy común la idea de que Baltasar es un símbolo de Cristo, aunque no carece de indicios que la sustenten, nos habla, patentemente desde mi criterio, de la nostalgia que aún tenemos por una alegoría cristiana que nos convenza a todos, o es decir: que al fin nos explique a Cristo tanto como a nosotros mismos, o sea el verdadero vínculo entre Dios y el ser humano. Nazario, el cura de Pérez Galdós recreado por Buñuel, casi todos los personajes masculinos de Bergman, el Jake La Mota de Scorsese y, sin duda, el Jesús de Pasolini, son quizá las figuras crísticas más poderosas de la historia del cine porque su carácter mesiánico no se impone, su redención no nos exige nada y su mensaje no nos está dirigido: parecen salvarlo todo a ocultas. ¿Pero se puede comparar esto a la imagen de un burro dócil, que crece entre nosotros y muere tolerando todo hasta el final, luego de vivir?

Marie, por su parte, sería una figura de la humanidad en la misma tradición en que Malick

describirá a la naturaleza, al inicio de **El árbol de la vida** (*The Tree of Life*, 2011): siempre ansiosa por subsistir, absorbiendo y exigiendo alimento y protección a su entorno. Si el ser humano es representación de la naturaleza, el animal sería una representación de la gracia, pero ambos como estados de un mismo ser. Cuando Baltasar reacciona a uno de los varios disparos que oímos en el final de la película y sale huyendo con un trotecito tierno, su reacción no está en disputa, sino que prosigue a su ya lejano, infantil bautizo con “la sal de la sabiduría”: es un espíritu con nombre, sitio y dignidad. Marie, violada por la pandilla de sádicos, es en cambio, en su aflicción postrera, devuelta a su condición temida: un cuerpo frágil, que merece nuestra atención porque vive y nada más. Aquí la unción unitiva se da entre todo, porque sí.

La inhumanidad de lo humano

Una de las imágenes finales y más aterradoras de **Mouchette**, y de hecho una de las más espantosas de la historia del cine, nos presenta a un conejo agonizando, o al menos luchando por no morir, incluso meramente por moverse, luego de haber recibido el disparo de un cazador que, en gavilla, anda matando por costumbre refinada, adoptada socialmente, pero más o menos en la vena de los antisociales de **Al azar Baltasar**: ocasionando sufrimiento porque sí. Mouchette mira al conejo y nosotros recordamos, o tenemos en nuestra mente, así sea de modo inconsciente, el inicio de la película, cuando un guardabosques espiaba a un cazador de faisanes que les ponía sus trampas, y luego la imagen de los faisanes aleteaba en el desespero más angustioso. La arquitectura de Mouchette no deja espacio para la libertad, casi ni siquiera para la visión de una humanidad al margen de la crueldad.

El énfasis en la inhumanidad de lo humano, en la inclemencia de nuestro orden social, se da a cada

instante, en todas sus esferas, a veces por la vía de un contraste entre la distensión de Mouchette y los hábitos sociales a los que es devuelta. Un domingo, cuando juega en la feria y teje con miradas la posible amistad con un chico, el padre la trae al orden con un golpe en la cabeza. En la escuela, en la lección de canto, la profesora la humilla delante de sus compañeras. La disparidad, la fractura entre el ser y la vida, de la que tanto habla Schrader en el ciclo de la prisión, no se da a partir de cierto instante en la cinta, sino que podemos entender que es anterior al relato, si no quizá consustancial a la vida de Mouchette, o a la vida de todos, puestos en cintura. Sin embargo, desde luego que el relato, más allá de su técnica o su estilo, encara un momento álgido en la vida de la niña, cuando su madre agoniza.

En la noche definitiva de su vida, un momento que puede hacer elevar protestas por la inconcebible cantidad de desgracias que encierra, pero que se desenvuelve de modo arrollador, no frío y llano, pero tampoco exacerbado, sino profuso en detalles y bajo un ritmo implacable, ella presencia el ataque de epilepsia de Arsène, un borracho que la está usando, ya en la madrugada, lejos de casa, para tejer una coartada y así sortear una acusación criminal. Mouchette se acerca al hombre caído, levanta su cabeza, lo ve retorcer, inexpresiva, él vuelve en sí, ella saca un pañuelo, le limpia la babaza, él solo la mira, ella parece pensar algo y de pronto entona con dulzura el canto que la profesora le enseñaba con despiadada exigencia.

“La esperanza ha muerto, la esperanza ha muerto / Tres días, les dijo Colón / Apuntando al vasto cielo” ...

La fogata crepita, Mouchette sonríe, como una madre, a quien la va a violar en seguida.



Al azar Baltasar, Robert Bresson (1966)

El grano de la paja

Sería necio negar la coexistencia de valores estilísticos en concordancia con referentes cruciales en el cine de Robert Bresson. El asombroso canto de Mouchette a Arsène sería muy otra cosa si la fogata que él ha encendido para hacer pensar a las autoridades que estuvo con ella allí toda la noche no estuviera sonando con la fuerza de un hogar infernal. Todo en Bresson se convierte en la insignia de una cercanía intranquilizadora, una presencia lejana, una fuerza hermética que se mueve bajo esos designios que, en la película que lleva el mismo título, un hombre intentará denominar como “el diablo, probablemente” ... La forma lo es todo, porque adquiere entidad, al modo de una teofanía. Más aún: la forma, en el mismo sentido en que Aristóteles la define, es el alma que provee de sentido a la materia (16). La grandeza del cine de Bresson es que no podemos diferenciar su forma de las almas que lo pueblan.

Este autor insigne ha escogido los temas más profundos y, al mismo tiempo, en apariencia los más insignificantes del universo para seguir su latido impávido, hasta donde lo lleve. Su cadencia es un habitar el mundo con la cámara, dejándose habitar por la atención que presta quien se conoce poseedor de un sortilegio sagrado. El cinematógrafo era ese estilo capaz de oír el pálpito secreto por entre el tráfago del mundo. Es sabido, por Deleuze, que las manos en su obra crean una suerte de continuidad única, distinta y tal vez superior al raccord dictado por las miradas del cine convencional (17). Por su parte, es imposible no recordar a Dominique Sanda, en *El camino a Bresson*, contar cómo el maestro la inducía a decir cada parlamento mirando al oído de su interlocutor, y no a los ojos. Los resultados son los de un arte que acaso “nos capta” como ningún cine (ni aquel cinematógrafo) podrá simular jamás. Porque el sentido hallado por el arte de Bresson no es otro que aquel que, no por nada, fuera enunciado directa, explícita, verbalmente por el

cura de Ambricourt en esa secuencia que constituye la matriz de su inconcebible, majestuoso pensamiento. La Condesa se resiente de la muerte de su niño. El cura le dice que al fin ya de Dios nos hemos vengado. Ella pide consejo: él la insta a pedir que llegue el reino de Dios, y que acepte Su voluntad, pero ella no puede: “sería como perderlo [a su hijo] dos veces”. “El reino que usted ha deseado es también el suyo y el de él”, responde el cura (18). Entonces la Condesa dice de inmediato, sintiendo a su hijo vivo: “Pues que llegue ese reino”. Suena el rastillo del jardinero. El cura cierra los ojos, en petición para la Condesa de la paz de la gracia. La endemoniada Chantal, que oía al pie de la ventana, se retira, y al fondo vemos al jardinero separar el grano de la paja.

REFERENCIAS

(1) Maverick, palabra que designa en el argot de los vaqueros del Oeste norteamericano al becerro que huye del corral, fue acuñada por Martín Scorsese como neologismo para significar al cineasta salido del patrón, especialmente en el contexto de Hollywood. Grandes “maverick” han sido Erich von Stroheim, Orson Welles, Nicholas Ray o Sam Peckinpah, pero también Tarkovski, en el cine ruso, o Maurice Pialat y, por supuesto, Robert Bresson, en Francia.

(2) “La iconografía bizantina puede entenderse como una influencia fundamental en las películas de Bresson (...) Bresson empleó métodos de representación muy similares a aquellos que utilizaron los pintores y creadores de mosaicos bizantinos, y creemos que lo hizo por motivos semejantes”. Paul Schrader, “Bresson”, en *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson,*

Dreyer, traducción de Breixo Viejo Viñas, Ediciones JC Clementine, Madrid, 2008, p. 127.

(3) “Too singular a creator to lead a ‘school’ of filmmakers, Bresson has nevertheless influenced many directors (...)” (“Demasiado singular como para crear una escuela de cineastas, Bresson en cualquier caso ha influido en muchos directores”). Brian Baxter, en *World Film Directors*, vol. 1, editado por John Wakeman, The H.W. Wilson Company, New York, 1987, pp. 63.

(4) François Truffaut, “Robert Bresson: Un condenado a muerte se ha escapado”, en *Las películas de mi vida*, traducción de Ángel Antonio Pérez, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1976, p. 206.

(5) Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, traducción de Daniel Aragó Strasser, Ediciones Árdora, Madrid, 2007, p. 15

(6) Ibíd., p. 21.

(7) “Que la causa siga al efecto y no lo acompañe ni lo preceda”. Bresson, Ídem., p. 79.

(8) “Ultimately, the greatest source of emotional power in art lies not in any particular subject matter, however passionate, however universal. It lies in form.”. Susan Sontag, *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*. Consultado en línea, <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-bresson.html>

(9) El texto completo dice: “Why Bresson is not only a much greater, but also a more interesting director than, say, Buñuel, is that he worked out a form that perfectly expresses and accompanies what he wants to say. In fact, it is what he wants to say” (“La razón por la cual Bresson es no solo un cineasta mucho más grande sino más interesante que, digamos, Buñuel, está en que él ha creado una forma que expresa y acompaña perfectamente lo que quiere decir: de hecho, es lo que quiere decir”). Ibíd.

(10) “The power of Bresson’s six films lies in the fact that his purity and fastidiousness are not just an assertion about the resources of the cinema, as much of modern painting is mainly a comment in paint about painting. They are at the same time an idea about life, about what Cocteau called ‘inner style’, about the most serious way of being human” (“El poder de los seis filmes de Bresson descansa en el hecho de que su pureza y escrupulos no son solo un postulado sobre los recursos del cine, del modo en que la pintura moderna es principalmente un comentario de la pintura sobre la pintura. Representan al mismo tiempo una idea sobre la vida, sobre lo que Cocteau llamaba un ‘estilo interior’, sobre el más trascendente modo de ser humano”). Sontag, Ídem.

(11) “No sería ridículo decir a tus modelos: os invento como sois”. Bresson, ob.cit., p. 33.

(12) Tarkovski, en *El camino a Bresson* [Disco Compacto]. Dirigida por Leo de Boer y Jurriën Rood. Barcelona, Intermedio DVD, 2005, 1 DVD, 93 min.

(13) El ciclo de la prisión lo compondrían *Diario de un cura rural* (1951), *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), *Pickpocket* (1959) y *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962).

(14) Brian Baxter cita sesudos textos, como el libro de Jane Sloan *Robert Bresson: A Guide to References and Resources* (1983), donde se establece una supuesta hipótesis moral en el cine bressoniano: la necesidad de confiar en el propio esfuerzo para la salvación, mientras se mantiene abierta una puerta para la fe. Igualmente, Baxter retoma el famoso texto *L'univers de Robert Bresson*, de Amedée Ayfre (1963), para citar la idea de que Michel, en *Pickpocket* (Bresson, 1959), busca la gracia sin pretenderlo, inconscientemente. Baxter, ob.cit., p. 58.

(15) “Bresson himself describes *L’Argent* as the film ‘with which I am most satisfied –or at least it is the one where I found the most surprises when it was complete –things I had not expected’” (“El mismo Bresson describe *El dinero* como el filme ‘del que estoy más satisfecho, o al menos aquel en que he hallado más sorpresas al terminarlo, cosas que no esperaba’”). Baxter, ob.cit., p. 62.

(16) “Luego el alma es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo que en potencia tiene vida”. Aristóteles, *De anima* II, 1, 412a19-21. Traducción de Tomás Calvo Martínez.

(17) “El espacio visual de Bresson es un espacio fragmentado y desconectado pero cuyas partes presentan un enlace manual creciente. La mano adquiere en la imagen un papel que desborda infinitamente las exigencias sensorio motrices de la acción, que incluso se sustituye al rostro desde el punto de vista de las afecciones y que, desde el punto de vista de la percepción, pasa a ser el modo de construcción de un espacio adecuado a las decisiones del espíritu”. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 26.

(18) Interpreto “de él” contrariamente a como traducen los subtítulos de la versión que tengo en DVD: como si el pronombre “él” se refiriera al hijo de la Condesa, y no a un “Él” con mayúscula, que sería Dios. Así, el reino de Dios sería el de los vivos y los muertos (el verdadero reino de un “Dios de vivos”, expresado en Mateo 22: 23-33), y no simplemente el de un Dios de vivos en la carne, o mortales.

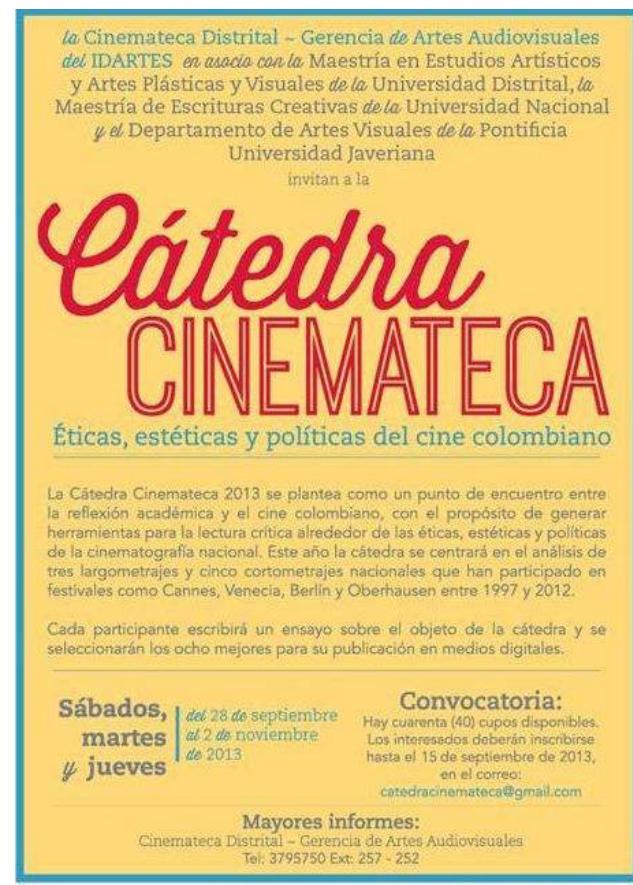
Haciendo las paces con Víctor Gaviria: la primera semana en la Cátedra Cinemateca

Por: Andrea Barragán R.

Nunca me gustó *La vendedora de rosas* (1998), hasta ahora. Era un mal sabor en la boca, dos horas en una mezcla de incomodidad y desagrado viendo algo que me hubiera gustado NO ver; era una realidad que no asimilaba al ritmo de la película. Hace poco la repetí y fue un hecho revelador.

La CÁTEDRA CINEMATECA 2013: Éticas, estéticas y políticas del cine colombiano; es un espacio que abrió la Cinemateca Distrital, en asocio con la Maestría en Estudios Artísticos y Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Distrital, la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional y el Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, para analizar y generar reflexión académica sobre la cinematografía nacional (1). Yo fui una de las afortunadas que fue seleccionada para participar de este nuevo espacio y considero que la Cátedra Cinemateca cumplió su cometido.

El lema de la Cinemateca Distrital es "Transformando Miradas desde 1971" y yo soy un clarísimo ejemplo de esto. La película proyectada en la primera sesión de la Cátedra Cinemateca fue *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria y esta sesión, junto con la socialización entre los participantes y el moderador, más la investigación sugerida, fueron claves para empezar a mirar el cine de Gaviria de otra forma.



Afiche Promocional

El nuevo impacto generado por La vendedora me motivó a ver sus otros largometrajes (Rodrigo D. No Futuro y Sumas y Restas). Entrar a este mundo de Víctor Gaviria fue como descubrir un tesoro que me hacía falta en el cine nacional, lo más paradójico es que estaba en mis narices y hasta ahora que lo re-veo, lo descubro.

No sé si fue por joven, por ser inmadura en el análisis audiovisual, porque estaba prevenida por otras opiniones, por una cosa generacional, o por el contexto social en el que ví la película; pero por “x” o “y” razón, la primera vez que vi La vendedora de rosas la guardé en un cajón casi que huyendo de ella, sin profundizar en el director, ni en la forma de realización, ni en la realidad que nos mostraba. La crudeza de la película no me hizo llorar, ni sensibilizarme; todo lo contrario, creo que bloqueé sentimiento alguno y procuré olvidarme de ello; hasta que la enfrenté la mañana del sábado 28 de septiembre, años después, en la Cinemateca Distrital.

Al finalizar la proyección de La vendedora de rosas yo sólo podía respirar y estar en silencio, el espacio de los créditos fue necesario (como en pocos filmes) para descubrirme sentada en la silla de una sala, aterrizar mis sentimientos e intentar esclarecer algunos pensamientos. Al mismo tiempo, estaba feliz de ver todo lo que no había visto antes, de descubrir una película nueva y un realizador que quería conocer.

En la siguiente sesión de la Cátedra, Julián David Correa (Director de la Cinemateca Distrital) dio su conferencia Magistral “Víctor Gaviria y su obra: Un Autor en quien nos reconocemos”. Con su conferencia, Julián hizo suscitar en todos los presentes tan distintos razonamientos, cuestionamientos e impresiones sobre la obra, que terminó siendo una sesión fascinantemente retroalimentadora y por ende enriquecedora. Todo lo que despertó el cine de Víctor Gaviria en un público tan diverso (como lo somos los participantes de la Cátedra Cinemateca), visto

desde diferentes puntos de vista, generaba debates tan válidos que daban ganas de sentarse a escribir o de compartirlos con familiares y amigos. Yo estaba realmente sorprendida y debo decir que es la conferencia que más he disfrutado, todos en el teatrino del Jorge Eliécer Gaitán nos contagiamos de una energía vibrante.

La primera semana de la Cátedra Cinemateca cerró con el taller de escritura de Pedro Adrián Zuluaga, que fue interrumpido por Julián David Correa (Director de la Cinemateca Distrital) quien –para sorpresa de todos- estaba acompañado de Víctor Gaviria. Una semana atrás esto hubiera significado nada, pero ¿Pueden imaginarse, después de casi una semana de profundización y fascinación con Víctor Gaviria, verlo ahí, de pie, en el espacio donde tanto habíamos hablado de él y su obra? era irreal.

Para mí todavía es un misterio cómo Víctor Gaviria hace sus películas, desde la concepción hasta la finalización de la misma y son dudas que quiero dejar en el misterio poético de su realización.

Víctor Gaviria es un realizador que tiene una idea y la desarrolla con una investigación profunda, trabajando con personas reales que se convierten en los personajes justos para que la historia sea sincera y con una credibilidad indudable en pantalla. Mágicamente fusiona la realidad con la ficción, y muestra la violencia inherente a la cultura en ciertas circunstancias, sin juzgarla, tan real y tan bella, aún para quienes sólo la conocemos catárticamente a través de su cine.

Es de alguien grande poder mostrar a Mónica (La vendedora de Rosas) en su violenta y cruda cotidianidad, sin faltarle al respeto, sin juzgarla a ella ni a los demás, y dejando la sensación de que no hay culpable y no hay remedio; es casi un alivio “culposo” -pero completamente compartido con el personaje- cuando al final ella se re-encuentra con su abuelita. Es de alguien visionario, (a través de Rodrigo D. No Futuro), abordar las consecuencias

de la violencia rural metida en la periferia de la ciudad y darle voz a toda una generación que vive hoy sin pensar en mañana, en el límite -y casi juego adolescente- entre la vida y la muerte.

Y es de alguien muy consciente plantear la situación de una familia en Medellín (en Sumas y Restas) que sin buscarlo, se ve envuelta en el narcotráfico y sobrevive a su vórtice; en una época en donde el mismo Gaviria dice que en Medellín “era mal visto no consumir drogas en un reunión”.

Como dijo Julián David Correa, en la conferencia que mencioné anteriormente, “Ninguno de esos pequeños actores es una percha para colgar discursos, todos son ellos mismos, tanto en los filmes, como en la vida y en sus violentas muertes”.

Independientemente de cómo haya sido su primera vez con Víctor Gaviria, los invito a re-ver su obra; su cine se mantiene vigente con el paso del tiempo y genera reacciones distintas en públicos diversos. Y volvámoslo a ver en 10 años a ver qué pasa, a ver qué genera, a ver qué nos dice.

REFERENCIAS:

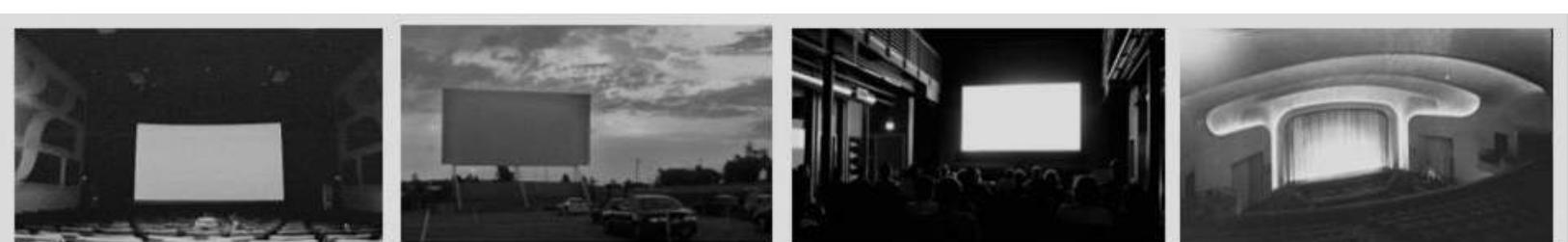
- (1) Para más información pueden ir a <http://catedracinamateca.blogspot.com>.

Andrea Barragán

Egresada del programa de Medios Audiovisuales con Énfasis en Cine del Politécnico Grancolombiano. Generalmente me desempeño como Continuista en Cine Digital. Actriz en la serie web Casa de Muñecas. <http://flavors.me/andreibarragan>



Imagen de Rodrigo D. No Futuro



|Visaje|

