

Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes

- Tomo III 1913 – 2013. Un siglo de cineclubismo

Compiladores: Pierre Ángel González, Nicolás Román Borré.

Primera edición, 2013.

ISBN: 978-958-8736-42-6

Rector: Germán Arturo Sierra Anaya
Vice-Rector Académico: Edgar Parra Chacón
Vice-Rector de Investigación: Jesús Olivero Verbel
Vice-Rector Administrativo: Robinson Mena Robles
Secretaría General: Marly Mardini Llamas

808.84 / S128

Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes 1913 – 2013: Un siglo de cineclubismo / César Cortez R., Pierre Ángel González y Nicolás Román Borré Compiladores; Freddy Badrán Padauí editor -- Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, c2013

Incluye referencias bibliográficas

ISBN: 978-958-8736-42-6

1. Cineclubes – Ensayos, 1913 - 2013 2. Colecciones de ensayos, 1913 – 2013 3. Ensayos Colombianos, 1913 - 2013 4. Ensayos, conferencias, 1913 - 2013 I. Cortez R., César, Comp. II. González, Pierre Ángel, Comp. III. Román Borré, Nicolás, Comp. IV. Badrán Padauí, Freddy, Ed.

CEP: Universidad de Cartagena. Centro de Información y Documentación José Fernández de Madrid.



Editor: Freddy Badrán Padauí
Jefe de Sección de Publicaciones
Universidad de Cartagena
Fotografía de la portada: Richie Andrusco en el filme
“El pequeño fugitivo” de Morris Engel, Ruth Orkin y Ray Ashley
Diseño Portada: Claudia Jaramillo
Diagramación: Alicia Mora Restrepo

Derechos

©

Contacto: Association CIN-CO “Cinéma et coopération”
association_cinco@yahoo.fr

Editorial Universitaria, Centro, Calle de la Universidad,
Cra. 6, N° 36 -100, Claustro de San Agustín, primer piso
Cartagena de Indias, 2013

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia
Se imprimieron 300 ejemplares.

Sobre relatos, cuentos y ensayos
de cineclubes - Tomo III
1913 – 2013
Un siglo de cineclubismo

Compiladores
César Cortez Rz
Pierre Ángelo González
Nicolás Román Borré

*Olvidados, a pesar de ser nuestra razón de existir,
fieles aún en la desventura,
y abnegados frente al azar de nuestras proyecciones.*

*Para quienes se quedaron bajo la lluvia,
a los ecuánimes que en la oscuridad
soportaron el suplicio de la cinta rompiéndose cada dos
minutos.*

*Al espectador cineclubista,
a nuestros compañeros ignotos,
al mejor público del mundo.*

Vivía en la calle Charles Chaplin y había bautizado su casa con el nombre de “Porte des Lilas” como el filme de René Clair, en donde participara el excepcional Georges Brassens.

Lo anterior trasluce el amor que Alberto Sierra Velásquez profesaba por el séptimo arte, pero no es suficiente. Nos es imposible resumir cinco décadas de cineclubismo, crítica cinematográfica, creación teatral, realización experimental y su obra literaria en un par de líneas.

Igual acontece con el ser humano, aquel educador incansable, que por todos los medios intentó transmitir a sus estudiantes la pasión por el universo artístico.

Cerrando la edición nos llega la noticia de su deceso, una mano criminal decidió con su daga reiterada, apagar para siempre la sabiduría cinéfila del “profe Alberto”.

Fue un final cinematográfico, como a él le gustaba, un filme de cine negro donde todo gira alrededor del hecho delictivo y de sus complejas valoraciones humanas.

Salvo que esta película es muy mala, pésima... y nos deja un sabor amargo en el corazón.

Índice

	Pág
Exordio	11
Trenes rigurosamente cinematografiados	19
No solo de Cristos vive la mujer...	23
Tarta, vino y cineclub	26
Cena entre amigos	35
Anotaciones sobre la difusión cineclubista	38
Cineclubismo en Venezuela (1932-1966)	45
El cine: una película que está cambiando	55
Contra el olvido	60
Emoción y nervios en la sesión cineclubista. Una montaña de dudas	64
Cine independiente a dos mil quinientos pesos	68
Pequeña oda al cineclubismo	75
Diario de una cineclubista	78
El gacela	84
El público general no existe	88
Espejismo	91
Risas conscientes	96

La formación de públicos como metodología disidente en el establecimiento educativo	99
Recuerdos del barrio	104
Cine del pueblo, el primer cineclub	107
El boletín en el cineclub de Cali de 1971 a 1979	124

Exordio

I

Describir el séptimo arte desde la mirada transgresora del cineclub (1). Ese precepto quedó establecido como la regla a seguir de una revista gratuita, escrita por cineclubistas, para cineclubistas, con el fin de aclarar ciertas imprecisiones históricas, en aras de defender una profesión desacreditada por ciertas instancias cinematográficas y otorgándole una libertad literaria a ciertas plumas impetuosas.

Todo era magnífico en aquel proyecto editorial. Los cineclubistas comenzaron a enviar sus artículos, César consiguió un espacio en la burocrática imprenta de la Universidad Nacional, Sorrel y Marlon habían obtenido una subvención de la Universidad Libre de Bogotá para que Ramiro Camelo dictara un taller de apreciación cinematográfica y él prometió la integralidad del dinero para los gastos de la publicación.

No sabemos en que nubes andaba Ramiro cuando entró al banco para cobrar el cheque del curso, tal vez en una película de Glauber Rocha, quizás en las curadurías de arte a las cuales se dedicaba. Lo cierto es que en la capital colombiana, hay que ingresar a las entidades crediticias con ocho ojos, cuatro manos y mil grados de desconfianza, lastimosamente nuestro amigo no lo hizo. Ramiro había guardado los billetes en su chaqueta, salió

del establecimiento sin problema, caminó hasta la estación de bus y para asegurarse que la plata seguía allí, se tocó instintivamente el bolsillo... hubiésemos podido realizar un *dolly zoom* de su rostro, lo desplumaron sin que se diera cuenta, los pesos se esfumaron y también nuestra revista.

Así son los bocetos cineclubistas, cargados de buenas intenciones, repletos de un espíritu combativo, en contracorriente a las tendencias socialmente aceptadas y sin cinco centavos en la cartera. Seamos honestos, ¿algún lector conoce un cineclubista que gane dignamente su vida como tal?, ¿cuántos de entre nosotros han preferido pagar las copias del folleto antes que guardar ese dinero para comer?, ¿qué sentido tiene presentar una cinta sobre la espiritualidad nepalí en un mundo tan frívolo y capitalista?. Podríamos incluso afirmar que el cineclubismo es sinónimo de fracaso, nuestra labor es por naturaleza una suma de descalabros, entre más rara es la película, más ganas tenemos de proyectarla, lo que denota una especie de algolagnia intelectual.

II

Pero la testarudez es otra de las características del cineclubismo, y como es natural, la falta de unos papiros rectangulares –con los héroes de la patria en colores violáceos– no impediría que los ensayos de los compañeros de la lucha cinéfila se dejaran de imprimir en un elegante papel Kimberly. El obstáculo económico se asumió como un reto a la adversidad, no habría revista, ¡pero habrá libro!, no uno, sino una trilogía cineclubista.

Sin exagerar, estimo que la esquizofrenia es el último de los elementos ignotos del cineclubismo, parece ser que nuestra actividad no es una disciplina y según las fuentes oficiales tampoco una profesión cinematográfica. Estamos más cerca de la locura y del imaginario visual, que del mundo real... ¡qué alivio!

Para dicho libro, modificamos la orientación de la publicación, ya no era un compendio para justificar nuestra marginalidad, sino un volumen para construir y difundir las bases académicas de un saber que históricamente ha sido relegado al olvido. Por ello el enfoque consistía en alejarnos de los modelos de la crítica cinematográfica, de la redacción elitista, de la propaganda enciclopédica del cine, y fuimos más allá, al aceptar textos detractores del movimiento cineclubista para enriquecer el debate (2).

Salvo que el problema de los billetes llenos de ceros seguía vigente, ya que la Universidad Nacional nos pedía la mitad del rubro de imprenta. Sorrel y Marlon empeñaron todo lo que tenían, el papá de Marlon prestó algo y el acuerdo de coedición se firmó en el 2002.

De esa forma nació el primer tomo de *Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes*, un diminuto impreso de bolsillo, casi insignificante, pero que nos recuerda una frase de Abu Shakur Balkhi: “La palabra que se dice, debe ser como el rubí, liviana, pero de gran valor”. El librito encantó... la prensa, los críticos, los cineastas, el público, todos estaban eufóricos, hasta las instancias gubernamentales que ven con malos ojos nuestra existencia, aplaudieron su llegada.

El día del lanzamiento, los ejemplares se repartieron en la rueda de prensa como pan caliente, y la verdad es que nosotros estábamos tan contentos del éxito, que no tuvimos la precaución de solicitarle a los asistentes su pago. Los volúmenes restantes se distribuyeron a cineclubistas de todo el país, con la condición de enviarle a Marlon el fruto de esas ventas, pero como es habitual en estos casos, los recursos nunca aparecieron.

III

Las vueltas alrededor del astro solar continuaron, Ramiro se instaló en Londres, Sorrel y Marlon crearon un

grupo político en el Putumayo, César siguió trabajando en la Universidad Nacional y yo me vine a Francia con la idea de fundar un cineclub en tierras galas. Grave error del suscrito... acá el cineclub perdió su razón de ser y el movimiento cineclubista se encuentra al borde de la extinción (3).

El relevo editorial recayó entonces en la asociación nacional de cineclubes “La iguana”, pero infortunadamente no se llevó a cabo, ya que el colectivo vivió momentos difíciles con la actitud irreverente y anárquica que siempre ha caracterizado a los cineclubes del país. Fue solo hasta el 2008 que Juan Alberto, Felipe Andrés y Armando, lanzaron la segunda convocatoria a nivel internacional para realzar las temáticas cinéfilas y valorizar las investigaciones cineclubistas.

Salvo que en ese año, estalló una crisis económica sin precedente, y el hecho de publicar una compilación sobre nuestro oficio –en aquel contexto– carecía de lógica según las instancias universitarias. Comenzó un arduo peregrinaje, o para ser exactos, un viacrucis, se tocaron puertas en casi todas las universidades, con la misma respuesta: *interesante, pero...* todos nos felicitaban de la calidad y la pertinencia de la obra, pero la maqueta del compendio no llegaba a la etapa de tiraje.

Cansados de ser sistemáticamente excluidos y persuadidos de las luces que aportaba el segundo opúsculo, concertamos con Luis Augusto Vacca Melo y su editorial Pluma de Mompox, aventurarnos en equipo, con la imprenta de esos sueños ortográficos colmados de imágenes en movimiento. El triunfo académico y crítico de la propuesta gutenberiana, lejos de ser un accidente, fue el resultado y la consagración de un trabajo colectivo serio, comedido e indispensable, pero no ocurrió lo mismo con su comercialización, atenuada por las ingenuas exigencias de los compiladores y el destino de una parte de los ejemplares (4).

IV

Publicar es como dar a luz, siempre es doloroso, nada sale como se planifica, ansíamos la anestesia peridural y se encuentra agotada en el dispensario. Quien ahora escribe, confía en una promesa del jefe de publicaciones de la Universidad de Cartagena, que desea promulgar el tercer tomo, pero, por experiencia, sé que los elementos exógenos son imprevisibles en los organismos estatales.

Dicho centro universitario posee un lugar de privilegio en mi corazón, ya que hace dos décadas me formó como cineclubista, en sus aulas recibí las clases de derecho y los encuentros nacionales de cineclubes se efectuaban bajo su abrigo. Hay un lado místico en su sede principal, en el llamado claustro de San Agustín, donde uno puede volver a los orígenes de la vida, una especie de manantial intelectual, en el cual todo el saber comienza, y donde, inexorablemente, algún día todo termina.

Si hay un tono de nostalgia en mis palabras es porque finalizar ésta misión marca el término de un prolongado ciclo, y, quizás, mi última contribución cineclubista. Llegó la hora del inventario, de la autocrítica, el momento de tomar distancia; por ejemplo, hubiese querido que alguno de los volúmenes tratara el tema de la legalidad, la ética o la moralidad de las proyecciones. Esto debido a la acusación recurrente, de tratar a los cineclubes como transgresores de la ley, en sus presentaciones de formatos no convencionales... sin embargo, jurídicamente no se atenta contra los derechos de autor, cuando se exhibe en video –aún sin autorización (5)– a diferencia de lo que hacen ciertas distribuidoras de cine, que comercializan cintas con los derechos vencidos, o que alquilan copias facilitadas gratuitamente por los realizadores.

El tema de la legalidad es más denso y complejo de lo que podemos imaginar. Tomemos un caso célebre en la historia: Henri Langlois, cineclubista y fundador de la Cinemateca Francesa. Durante decenios fue tildado de

ladrón, debido a la obsesión que tenía de preservar las películas de cine mudo y por acumular cintas que debían ser quemadas a la salida de circulación. Él se apropiaba indebidamente de esos carretes, sin adquirir los derechos –y a veces–, en contra de la voluntad de los productores que detentaban su comercialización. Salvo que Langlois lo hacía con el propósito de conservar una muestra del patrimonio universal para las futuras generaciones, gracias a su esfuerzo, y a la restauración de los filmes en nitrato de celulosa, una parte importante de la cinematografía mundial nos es legada hoy día.

Más que un lamento, considero que hay un número significativo de temas que deben explorarse con detenimiento y que requerirían toda una nueva colección editorial. *Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes*, es la síntesis de una militancia, un acto político resultado de una lucha paralela en un momento preciso, que lejos de haber tenido la pretensión de constituirse en la “única verdad”, suscitó una reflexión y esculpió un pequeño episodio del cineclubismo.

V

El presente opus incluye una erudita investigación sobre el primer cineclub, que contradice con argumentos sólidos, los dictámenes enciclopédicos de una historia errónea y parcializada donde el cineclubismo es casi inexistente; pasaremos en tren por Yalta, haciendo escala en Nijmegen, París, Marsella, Barcelona, Los Ángeles y Bogotá; recolectamos testimonios del recorrido y las dificultades de nuestro trabajo en Perú, Ecuador, Venezuela y Colombia; con interés, leeremos el acertado reproche a una cierta tendencia cineclubista que omite la discusión y el análisis; para terminar, se estudia los anales del cineclub de Cali con el objeto de comprender el papel del boletín informativo en la lucha contra el cine dominante.

Solo nos queda como epílogo de la introducción, agradecer, a los ladrones de la capital colombiana por habernos “incitado” a cambiar de rumbo... sin ellos, lo más seguro es que nunca habríamos publicado la presente colección.

Nicolás Román Borré

Desde la orilla del Mediterráneo

1. Con el fin de conservar al unísono un estilo de escritura en el presente libro, hemos transcrito cineclub en una sola palabra, aún cuando éste viniera de un nombre propio, como fue el caso del cineclub de Cali, cuya grafía original estaba compuesta de dos vocablos separados. Desde hace años defendemos la tesis que en castellano, se debe redactar un solo término, ya que la locución: “ciné-club”, creada en 1907, que conjuga el diminutivo de “cinéma” en francés y de la voz inglesa “club”, tiene una significación lingüística única. Es por esa razón que la vigésima segunda edición del diccionario –que se encuentra disponible en el portal internet de la Real Academia Española– enseña que cineclub es una sola palabra, cuya definición es: *asociación para la difusión de la cultura cinematográfica, que organiza la proyección y comentario de determinadas películas.*
2. Los compiladores se abstuvieron de toda censura en la selección de los artículos.
3. Por extraño que parezca, la disminución del cineclubismo en Francia es la consecuencia de la llamada “Exception culturelle française”, ya que ella enriqueció la oferta audiovisual en casi todos los niveles de la vida social. Programas como: “Collège au cinéma” y “Ciné-lycée”, financiados por los Ministerio de Cultura y Educación, en consorcio con el Centro Nacional de la Cinematografía, permiten cada año a millones de estudiantes ver cientos de películas, al mismo tiempo que se les imparte una

formación y se debate al final de las proyecciones. Los espacios comerciales de *Arte y ensayo* –que cuentan hoy más de dos mil salas– son en parte auspiciados por fondos públicos, con la obligación de generar coloquios, encuentros y presentaciones de filmes en versión original. En los barrios, grupos juveniles, centros comunales y asociaciones cinematográficas, coordinan seminarios de realización, conferencias y ciclos de películas. Todo lo anterior hace que la sociedad francesa necesite menos a los cineclubes que en el pasado, y como dato curioso, la mayoría de los cineclubistas actuales son extranjeros.

4. Sin ninguna lógica mercantil se mantuvieron dos precios de venta, uno para el público general, y otro, con el 50% de descuento para los miembros del quehacer cinematográfico. / Una gran caja de ejemplares con destino a Madrid que hacía escala en Atlanta, fue abierto -confundido seguramente con un artefacto explosivo- y dejado a la intemperie hasta que se pudrió. En vano intentamos explicar a las autoridades estadounidenses, la diferencia que existe entre material “subversivo” y material “terrorista” de nuestros libros.
5. Hay dos tipos de derechos de autor, el primero es el derecho moral, que reconoce la paternidad de un autor como creador de la obra; el segundo es el derecho patrimonial, que el autor posee con el fin de obtener un lucro fruto de su creación. En una proyección gratuita, el derecho moral se encuentra garantizado por el ánimo de los cineclubes de difundir el trabajo del autor, a menudo desconocido; y el derecho patrimonial, permanece intacto, ya que no se cobra. / Igual acontece con los profesores en los salones de clases. / En los ejemplos anteriores, no existe una real vulneración a los intereses jurídicos protegidos por el legislador, pero la tendencia general, es de una exégesis legal desacertada. (Véase el proyecto de ley de nuestra autoría).

Trenes rigurosamente cinematografiados

Por: Rosario Cárdenas Téllez

*Fotógrafa y estudiante de cine. Trabaja en su primera novela
en torno a los últimos días de Sofía Tolstoi*

Durante un mes Charlota y Boris vieron todas las películas rusas que pudieron. En todas había trenes. Trenes de carga, trenes de carbón, trenes de prisioneros, trenes de turistas, trenes blindados, trenes de vapor, trenes eléctricos, trenes franceses, trenes japoneses, trenes de paso, trenes de juguete, trenes de madera, trenes de acero, trenes rojos, trenes negros, trenes decimonónicos, trenes futuristas, trenes quemados, trenes varados, trenes robados, trenes desolados. También vieron uno que otro tren de pasajeros. Vieron cintas de Meskhiev (*Bajo el agua sombría*), Kontchalovski (*El círculo de intimidación*), Guerman Jr. (*Soldado de papel*). Tampoco dejaron de ver *Nostalgia* de Tarkosvki, que a primera vista pareciera no tener trenes. Vieron otras películas semi-rusas, como *Chantrapas* de Iosseliani y *La mujer de los 5 elefantes* de Jendreyko. Vieron también otras películas, extra-rusas: *Double take* (inspirada en un cuento de Borges, con Hitchcock como “actor-en-off”), *En presencia de un payaso* de Bergman,

Biutiful de González Iñárritu, y *Conocerás al hombre de tus sueños* de Woody Allen.

Charlota decía que una película rusa sin trenes era como una comida invernal sin litchis o sin sopa de pistacho. Qué diría Tolstoi, el gran León que siempre aborreció los trenes y vino a morir en una improvisada estación de tren. Un Tolstoi que inmortalizó las estaciones de tren con el final de *Anna Karenina*. Un Tolstoi que se enamoró del cine en sus últimos meses y quiso dedicarse a ser documentalista. El caso es que Charlota no podía concebir una película rusa sin trenes.

También fueron a ver obras de Chéjov y bailaron un par de milongas apresuradas, un par de forros acompasados, un par de fados acurrucados, un par de bachatas retocadas, un par de boleros olvidados. Vivieron en una escenografía technicolor: tempestades, pianos estáticos, perfumes de jazmín y comida tibetana. Pero igual siempre volvían a los cines del *Quartier Latin*. Charlota guardaba los tiquetes, que en los cines de “arte y ensayo” traían siempre impresa una portada en miniatura de alguna película clásica: *Metrópolis*, *Los pájaros*, *Pierrot el loco*, *Cantando bajo la lluvia*, y *Denise Grey*. Boris escribía apuradas reseñas de todas las películas que veía. De allí salían para los bares del canal *Saint Martin* y tomaban unas veces jerez y otras veces ron. Y de allí se iban para la casa de ella. Se disfrazaban de extraños y bailaban desnudos frente al espejo del placard. Boris había dejado de fumar y Charlota de tomar pastillas para dormir.

Se habían conocido en una exposición de fotografía rusa contemporánea en el Museo del Louvre. Charlota vestía de negro, con un vestido ceñido que tatuaba su cuerpo sutilmente. Medía 1.70 m. Era una belleza de “otra parte” para Boris (era una expresión sacada de un poema de Raúl Gómez Jattín), tan mediterránea como el sol de Cézanne. Su perfume era de jazmín. Boris vestía más informal, con un *blue jean* ajado y una chaqueta de

cuero negra con muchos bolsillos (una copia-conforme de una foto de Roberto Bolaño). Charlota trabajaba en una asociación que ayudaba a mujeres cabezas de familia a buscar un empleo. Boris era locutor en una radio local en un programa bilingüe de madrugada dirigido a inmigrantes suramericanos como él que trabajaban a esa hora en oficios varios, como la mensajería y la celaduría. Esa noche hablaron de sus trabajos y Charlota rompió el hielo cuando se puso a recordar sus tiempos de modelo en las academias de arte de Lyon. Boris también evocó sus años de bailarín y profesor de salsa en Valparaíso. Hablaron de Estonia y de Argentina. Hablaron de Dostoievski, Maupassant y Borges. Quedaron de verse en una semana en el festival de cine ruso del cine Arlequin de la calle de Rennes. De hecho, se vieron al otro día, pero no en el vernissage dedicado a la pintura rusa del siglo XIX en el Museo de Arte Moderno de París (porque Boris llegó tarde y Charlota se fue temprano). Igual, tan *rayuelados* como estaban se encontraron por azar caminando por el canal *Saint Martin* unas horas más tarde. Desde esa noche, su vida empezó a rodar a 24 imágenes por segundo. Se regalaron libros de filosofía antigua y de cine postmoderno. Se fueron deslizado por esos días fríos de una París otoñal y la intemperie los forzó a filmarse-en-interiores. Sus cuerpos se devoraron con furor. Dos lenguas se metamorfosearon en un dialecto provenzal, en donde se confundían las expresiones francesas y castellanas. Incluso cuando callaban y solo se acariciaban la espalda y se besaban el cuello, una fragancia de lavanda y de eucalipto los envolvía. La verdad es que terminaron por inventar y conjugar nuevos verbos que solo ellos comprendían. Se fotografiaron en blanco y negro. Escucharon música de *Noir désir* (Le vent nous portera) y de Spinetta (Yo quiero ver un tren). Compraron varias veces billetes de lotería pero nunca se la ganaron y eso que siempre apostaban al mismo número.

Charlota y Boris planearon un viaje a Yalta, al extremo oriente de sus sueños. A la península de Crimea. Era un viaje que tomaría 48 horas sin escalas. Era un trayecto que se desviaba de la famosa ruta del *Orient Express*. Planearon una vida juntos, lejos de sus pasados, lejos de los deberes y de los aguaceros de abril. Los dos serían traductores y cambiarían sus nombres. Se llamarían Laura y Santiago. Empezarían una vida-de-cero. Escribirían cuentos y novelas a cuatro manos sobre fantasmas propios y prestados. En Yalta crearían un cineclub dedicado al cine suramericano. Verían muchas películas argentinas. Su nombre sería: “Cine del otro mundo”. A sus dos hijos los bautizarían en la fé ortodoxa (aunque los dos fueran ateos, o tal vez por eso) como Anton y Anna. De viejos volverían al Mediterráneo y morirían allí, en la vieja casona señorial de Charlota.

Pero al final del mes, Charlota recibió una oferta de trabajo en otro país y Boris tuvo que regresar a su continente a ocuparse de asuntos familiares. En principio, se separarían solo por un tiempo y luego todo volvería a ser como antes. Se escribirían todos los días y se contarían en detalle todas las películas que verían. Sin embargo, ni en Granada ni en Santiago pasaban películas rusas. A pesar de eso, Boris y Charlota se siguieron escribiendo y hablaban de las películas que habían visto juntos y poco a poco las historias y las imágenes se les fueron embolotando y todo empezó a hacer parte de una única película que los dos decidieron llamar: “Trenes a Yalta”. En la distancia, comenzaron a escribir una novela a cuatro manos. La historia estaba situada en la Yalta de la guerra de Crimea en 1853. Un día se dejaron de escribir. Se volverían a ver en uno de esos viejos cines del *Quartier Latin* un lunes al atardecer. No dijeron el año ni el director. Seguramente sería una película rusa con muchos trenes. La película con más trenes de la historia.

No solo de Cristos vive la mujer...

Por: Alfonsina Silva

Se dedicó en sus años mozos a la actuación. Busca ahora entre linternas mágicas, espectros de lucidez a lo Norma Desmond. Le hubiera gustado tocar la trompeta en París en los años cincuenta

Esa tarde hicimos fila durante una hora. La cinemateca parecía más un cementerio en otoño que un templo del arte vanguardista. Nos habían dicho, a mi hermano y a mí, que habría una falsa proyección (no teman, no se trata de un *Proyecto de la bruja de Blair X*). En la cartelera estaba anunciada una película de Luis Buñuel, pero en realidad se proyectaría *La última tentación de Cristo*. Ya habían pasado varios años, después de la encendida polémica por la censura. En la fila estábamos solo diez personas. No conocía a nadie. Eran personajes más bien oscuros, como Marlon Brando en *El último tango en París*. Última tentación, último tango... Cristo, París... esas palabras que van haciendo juego en la boca y los ojos de cíclopes que leen rayuelas y sueñan con poemas de Cernuda.

Parecía un cuento de Cortázar o una canción de Spinetta. Y sí, ahora que recuerdo ese día, venía escuchando en mi *walkman* a Spinetta, padre, por si las dudas “dantescas” nos acechan. Luis Alberto Spinetta, y su “cementerio club”. Venía entonando esa melodía, con un aire de familia, de té

para tres de Gustavo Cerati. Iba, sabiendo que “solo sé que no soy yo a quien duerme...”. No es cuestión de sumar coincidencias y buscar un final adecuado.

Cuando al fin el portero de la cinemateca se apiadó de nosotros, ya mi hermano se había aburrido y se había ido. El portero abrió, acaso solo por la llovizna que empezaba a caer, y apenas abrió la puerta empezó el vértigo. Ignoraba si las ocho personas restantes sabían lo que yo sabía. Puede que vinieran a ver una película de Buñuel ¡y ya!... sin hacerse toda una teoría de la conspiración en la cabeza. Además, ahora que lo pienso bien, ¿quién era el que me había dicho que pasarían *La última tentación de Cristo*, además sin cortes, y en secreto?. ¿No había sido acaso Vicente Ferrer, el responsable del cineclub del clan de la carrera novena?. ¿Y por qué no estaba él aquí?. Si era tanta la expectativa ¿por qué no había venido?. No veía tampoco a nadie conocido del cineclub.

¿Me habría equivocado de día, de hora, de sala, de vida?. Me senté en la tercera fila, alejada del resto. Apagaron la luz de inmediato y cuando parecía ver “El verbo hecho carne”, salió el niño de *Los olvidados* de Buñuel (ahorita no me acuerdo de su nombre. Creo que era “paquito”, u “ojitos”, algo así). Dudé. Me sentí engañada, burlada, ridiculizada. Pensé en ir a reclamarle a ese Ferrer. Pero, ¿y qué iba a decirle?. Ya ni recordaba lo que me había dicho. Me quedé hasta la escena del crimen y luego me fui. Me puse a caminar por la séptima y terminé en un casino. Esa tarde gané mucho dinero, yo que nunca había jugado, olvidé para siempre el tango de Gardel “Por una cabeza” y aprendí otros. Al llegar a mi casa, de madrugada, guardé todo lo ganado en mi cajón y me fui a dormir, pensando que al día siguiente me iría a conocer Machu Picchu. Esa noche tuve pesadillas. Soñé con una especie de *Dogville* futurista. Cuando me desperté, encontré a mi padre y a mi hermano esculcando mi cajón. Cuando vieron todo el dinero, me trataron de puta y de libidinoso (¿sinónimos?, ¿antónimos?) y me dijeron que era un dinero sucio. De

nada valieron mis gritos y mis amenazas. Mi padre me dijo que iba a deshacerse de esa plata “malhabida” y de castigo me mandó donde unas tías a Manizales. Con esa plata se compró un Renault 18 y mi hermano viajó a Estados Unidos a estudiar ingeniera-de-yo-no-se-qué. Yo empecé a involucrarme en robos menores, y luego en atracos con muertos, hasta que me cogieron. Y así pasaron los años. Hoy, veinte años después del relato que acabo de narrar, salgo de nuevo a devanear(me) en el centro de Bogotá. Hoy estrenan *El anticristo* de Lars Von Trier. En el afiche veo a William Defoe (el mismo actor de *La última tentación de Cristo...* cristo, anticristo, cristo...) y a una especie de alter-ego de María Schneider, es Charlotte Gainsbourg. Sé que es hija de Serge, ese que cantaba con acordes hechos de orgasmos femeninos, y es literal. Son baladas más bien r(s)osas, pero las voces de fondo son sublimes. ¿Se acuerdan de esa canción que dice: *Je t'aime, moi non plus...*? es Brigitte Bardot, cuando vivía entre pieles (en los dos sentidos de la palabra, por si hace falta aclarar) y no solo entre animales. Cuando era una “Venus de las pieles”, como esas que nos gustan a quienes no leemos a Sade. Y ahora está ahí la hija de Serge en ese cartel, devorada por un zorro que se viste de zorro. Si me pusiera a hacer un juego de palabras con las canciones del padre que saldría para ella: “incesto... Lolita *go home...*”. A lo mejor si entro, no proyectan *El anticristo* sino una película de Buñuel, digamos: *Los olvidados*.

Tarta, vino y cineclub

Por: Nicolás Román Borré

*Abogado, realizador, cineclubista
e integrante de CIN-CO "Cinéma et coopération"*

Recibí muchas veces la invitación del cineclub anarquista, pero la temática de su programación se apartaba un poco de mis gustos cinéfilos. Llegué al bar -mejor dicho, al garaje- con un sentimiento contradictorio, ya que sabía por los afiches que allí programaban cine gore, cine B, e incluso cine C -del cual desconocía su existencia-.

A menudo proyectaban los títulos de Demofilo Fidani bajo el pseudónimo de Miles Deem, cintas de Carlos Aured, George Andrew Romero y Kenji Misumi... mucho cine zombie, horrores con salsa de tomate en afluentes y filmes sugestivos como *Jesus Christ Vampire Hunter*.

Lo que me hizo ir aquella noche, fue una proyección (1) sobre el golpe que derrocó al gobierno legítimo de Manuel Zelaya en Honduras y un debate sobre las implicaciones de los estadounidenses en la maniobra.

Era mi primera visita a un espacio anarquista marsellés, por lo tanto dicho garaje se constituyó en una ventana real de las teorías del pensador Piotr Kropotkin. Estaba decorado con pinturas góticas que mezclaban desnudos encadenados; muros oscuros; estantes repletos de cuader-

nillos contra la opresión estatal; diversos manuales para liberarse del yugo social y efectuar una revolución inmediata; una hilera de computadores libres para surfear y hackear; una completa plataforma acústica; un estudio de televisión aficionado con fondo verde; una cámara Sony PD 170 y otra Panasonic AG 200; mucha ropa, buzos y abrigos para quien los necesite; y finalmente, una pancarta gigante que decía: *Todo es gratis, sírvase.*

Entre los panfletos subversivos que hojeaba, me interesé en aquellos con tendencia ecológica; me estacioné un rato para leer en ese rincón, cuando de repente, una mano perfumada con *Santalum* tomó un ejemplar similar al mío y me advirtió su presencia. La vi y quedé estupefacto. Imposible no admirarla: pómulos de nácar, labios góticos, cabello punk, un escote más osado que el de Maila Nurmi en su personaje de Vampira y que hacía resaltar la perfección de sus senos. Un vestido negro ceñido al límite de la indecencia y un cuerpo que gritaba al mundo la exuberancia sensual de la naturaleza.

Increíblemente hermosa -y ella lo sabía-, su rostro estaba adornado con un *piercing* en la nariz, que le daba un aire de Lisbeth Salander, como el personaje de Stieg Larsson. Esta elfina irreal de *Millennium* se volvió muy carnal cuando me dirigió la palabra: “Dímelo todo” -dijo-, pero yo no respondí.

Después de verla andaba en otra dimensión, para ser exacto, tarareaba en mi cabeza *Marie* de Damien Saez:

T'es trop jolie, Marie
bien plus jolie que Paris, Marie
bien plus belle que la nuit
plus jolie qu'Arletty
plus jolie que *Les enfants du paradis*.
Et puis t'es si bonne, Marie

avec tes seins qui pointent
comme les cathédrales
on dirait Notre-Dame
on dirait les pyramides. (2)

Ella repitió más fuerte: «¡dímelo todo!». Por su tono comprendí que no se trataba de coquetería, era un reto intelectual, directo, un grito de combate, lejos de cualquier imaginario carnal.

La chica tenía veinte años como máximo, sus hormonas revolucionarias, ávidas de ideas frescas, se paseaban entre los asistentes para calmar su sed de injusticia social. En sus ojos se leía el hambre de lucha y yo era simplemente el tipo de turno.

Le hablé de las frustraciones de la izquierda en el viejo continente; de sus fracasos -que también son nuestros-; sobre la complejidad de definir una vertiente progresiva de un país al otro, como es el caso de los Estados Unidos; acerca de la fosilización del partido comunista; del olvido de la Internacional en el siglo XXI y del mito trotskista; sobre el anarquismo colectivista; cité a Sébastien Faure, Pierre-Joseph Proudhon y el anarcosindicalismo.

Ella esbozó una ligera sonrisa y, antes que dijera algo, aproveché para dar inicio a las hostilidades dialécticas. Pregunté: ¿cómo es posible pagar por asistir al cineclub, si en teoría todo es gratis aquí?, además, si el aporte es libre ¿por qué en la entrada me pidieron tres veces: «¿podría dar un poquito más?».

Durante una fracción de segundo dejó de ser perfecta, su rostro tuvo un *riktus*, sus pupilas se contrajeron... el enfrentamiento que ella deseaba podía comenzar.

La punketa esgrimió su florete con talento y atacó cada una de mis frases sobre la izquierda -salvo la del partido demócrata estadounidense- (3). Para ella, como para todo anarquista que se respete, ningún partido político merece

consideración, ya que dichas vertientes democráticas están a años luz de los cambios estructurales requeridos.

Confesó entusiasta su intención de acompañar el movimiento revolucionario que enaltecía el documental sobre Honduras y defendió la manera en que el cineclub anarquista reunía fondos para la batalla contra el imperio de la imagen comercial. También criticó los cineclubes que exhibían películas de Ingmar Bergman y las salas de cine arte que ella consideraba esnobistas.

Sinceramente, no supe si ella era ingenua o yo me había aburguesado... mientras la doncella soñaba con acompañar al pueblo hondureño en su lucha, mi único anhelo después de la función era que mi esposa me diera un masaje en la espalda. ¿Quizás eso era el fruto de las contiendas perdidas?, ¿tal vez la edad?, ¿de pronto los ideales que cedían frente al conformismo del primer mundo?.

Sin embargo, la anarquista tenía razón, en lo referente a la “pasividad” de la labor cineclubista, frente a las situaciones políticas de urgencia que nuestras cintas denuncian; ya que los cineclubes, si bien son entes subversivos del mensaje audiovisual, requieren de tiempo para cultivar un público crítico y potencialmente comprometido.

Pero lo que no podía aceptar, desde ningún punto de vista, era la tesis de una organización que programa sin escrúpulo: *El retorno de Walpurgis, Hanzo la cuchilla, Karzán el amo de la jungla y Danger: diabolik!*, manifestando un tal repudio por el trabajo de los cineclubes convencionales y por los espacios alternativos no comerciales.

Si un cineclub, por curiosidad cinéfila, exhibe *El espanto surge de la tumba*, o una retrospectiva del cine Trash, está en todo su derecho. Pero de allí a menospreciar los cineclubes que proyectan *Metrópolis, Hiroshima mon amour o Nostalgia de la luz*, con el simple argumento de que la obra no es lo suficientemente “original”... entonces, considero que algunas personas no han comprendido la verdadera esencia de la labor cineclubista.

Esa noche salí del garaje bastante ofuscado, por instantes ponía en tela de juicio las calidades estéticas, históricas o sociales de un filme, como prerrequisito para ser incluida en las actividades de un cineclub. Igualmente, me acordé de un cineclub de la Universidad Nacional de Bogotá, que había programado un ciclo pornográfico pero “justificado” por la calidad de los invitados a los foros: sexólogos, sociólogos, líderes feministas y psicólogas.

En los días siguientes continué reflexionando sobre los parámetros cinematográficos de programación, cuando por pirueta del destino recibí, vía correo electrónico, la invitación de un cineclub clandestino. El mail parecía un telegrama de la resistencia de la segunda guerra mundial, ya que no tenía remitente, los datos eran escuetos y había una nota en itálica: *entrar por la puertica*.

La primera vez que asistí a ese cineclub, fue un viernes de un otoño bastante gélido, pero la excusa de salir a la calle en esas condiciones me la brindó *Vania en la calle 42*, la última película de Louis Malle inspirada en una pieza de Antón Chéjov.

Aquella noche caía una espesa neblina estilo londinense y me estaba congelando afuera, ya que no encontraba la susodicha puertica. Minutos después, una parejita de enamorados pasó a mi lado y los vi abrir -asombrado- lo que parecía una central de redes telefónicas que estaba incrustada en la pared, pero que finalmente resultó ser un portillo que conduce a un subsuelo.

Los seguí apremiado, descendiendo una minúscula escalinata bajo la penumbra, hasta que me encontré solo -los novios habían desaparecido- en una especie de sótano rodeado de sillas, cojines y trastos viejos.

En el lugar no existían afiches o folletos de la función que indicaran una actividad cinéfila; del lado derecho, estaba estacionado un piano que vibraba con melodías de otra época; un enorme afiche de la U.R.S.S. se aferraba con las uñas en el cielo raso; en el fondo, había una

barra que debió amenizar muchos cócteles pero que visiblemente pasó a mejor vida; finalmente, subiendo unos escalones, noté cientos de canastillas de huevos y botellas para reciclar que esperaban una mano bondadosa para ser reutilizadas.

La temperatura del subterráneo estaba lejos de ser agradable, era glacial, la bóveda estaba deshabitada, los que seguí se esfumaron y para rematar alguien apagó la bombilla. Quedé un buen momento en la oscuridad, pensando en qué clase de antro había desembocado... decidí entonces aventurarme -golpeándome de paso con las sillas- y caminé a tientas hasta el rincón más lejano siguiendo un eco musical.

Después de subir una escalerita de caracol, emergí a un salón ornamentado con afiches de teatro y gatos bucólicos que dormían en los sillones marcados por sus garras. La canción que alborotaba el ambiente era la famosa "Antisocial" del grupo de *hard rock* francés *Trust*, canción que siempre ha sido un hito anarquista, con su famosa frase: *Tu bosses toute ta vie pour payer ta pierre tombale* (4).

Pensaba qué variedad de punketos iba a encontrar, cuando alguien subió el volumen del equipo de sonido en la mejor parte de la canción: *Antisocial, antisocial, antisocial, antisocial...* oí un frenesí de gritos que al unísono gritaron: ANTISOCIAL; luego un corto silencio y un fuerte bramido eufórico en solitario: ANTISOCIAAAAAAAAAAAL.

Sentí temor. Yo, que tuve un bar de rock. Yo, que siempre me creí de izquierda progresista. Yo, que como cineclubista había arriesgado mi sueldo -siempre a pérdida- para poder pagar el alquiler de las cintas en 35 mm que exhibíamos. Vacilé, lo confieso, quise devolverme, bajar la escalerita, recoger mis pasos, salir por el portillo con cara de central de redes telefónicas, irme a tomar un café y regresar a casa.

— | | —

Mi reflexión se interrumpió por el primer antisocial que, muerto de risa, irrumpió en la sala con una botella de vino tinto en la mano y unas mejillas tan coloradas como el tibio elíxir de los viñedos. “Hola” -dijo-, respondí la cortesía algo desconcertado, él se acercó y me preguntó “que si venía por el filme”, -claro- ratifiqué... él se puso como metrallera a recitarme detalles sobre *Vania*, que David Mamet escribió el guion, que se basa en una obra de Chéjov, que ¿quién no hace una buena producción así?.

El perfecto francés con sus entonaciones en vaivenes, disimulaban la embriaguez del vino, su conocimiento cinéfilo era más que envidiable, sus canas me hacían suponer un hombre cercano a los 60 años y su indumentaria sobria y libre de signos particulares, sosegaron mis temores de encontrar una horda de punketos afebrados o de piratas informáticos.

Luego conocí a los otros miembros del grupo, todos “absolutamente normales”, -creo que el único anormal presente es quien ahora escribe-; la mayoría de los asistentes provenían del mundo científico y de países disímiles: Francia, Italia, Polonia, Holanda, Inglaterra, Australia y un tipo de Venezuela, extremadamente simpático, buena gente, quien resultó ser el coordinador del proyecto cineclubístico.

La clandestinidad del cineclub tiene su génesis en el hecho de presentar a menudo copias sin autorización, por ello esa especie de misterio alrededor de la proyección y la falta de difusión en los medios tradicionales. Pero, la particularidad de este espacio no se limita únicamente a su “ilegalidad”, en muchos aspectos es intrépidamente original: es un cineclub sin nombre, carece de ciclos temáticos, ausencia de impresos y una programación que varía según el presentador de turno.

Los subrepticios se dan cita dos veces por mes en dicho subsuelo, bajo criterios bien precisos: cada socio es responsable de una noche de proyección, la persona

así designada escoge una película de su afición con la obligación de defenderla ante el público asistente; igualmente, asume la compra del vino y la elaboración de tartas con el fin de degustarlas al culminar el foro.

Es innegable que la poca publicidad, por razones obvias, hace que el cineclub no pueda realizar una convocatoria abierta a todo el mundo. Además, muchos verán en él una especie de cofradía pequeñoburguesa, donde se ingiere y se discute como seudointelectuales... pero la realidad es que los gregarios del cineclub fundan su trabajo en dos de los pilares más importantes del cineclubismo: compartir una obra cinematográfica y debatir sobre su validez.

Sus integrantes no se limitan a una visión contemplativa e idílica del material fotosensible, verbigracia, para el filme *Año 01*, que trata del abandono consensual de la economía de mercado -tema de extrema actualidad cuatro décadas más tarde-, el cineclub invitó a un colectivo ambientalista para proponer soluciones contra el sistema financiero y algunas medidas reales tendientes a combatir el productivismo.

Las semanas pasaron y las proyecciones continuaron su ruta encubierta... algunos vinitos, muchos pasabocas, tartas caseras, grandes discusiones bohemias y, sin que me diera cuenta, ingresé a sus filas ilícitas. Ahora yo soy uno de ellos, un cineclubista clandestino, un descarado elemento antisocial.

Pero mis viejas inquietudes cineclubistas aún persisten. ¿En dónde quedan los compromisos de izquierda?, ¿qué revolución de la imagen podemos fomentar desde nuestra humilde sala *underground*?, ¿me habré vuelto un abyecto burgués?.

Tantos interrogantes con respuestas múltiples rondaban mi psiquis, hasta que me llegó un correo electrónico del cineclub anarquista; ellos habían programado *Superargo contro Diabolikus*, una “obra de arte revolucionaria” según los autodenominados combatientes del sistema social. El

mismo día -y a la misma hora- nuestro cineclub presentaba *El pequeño fugitivo*, una hermosura estadounidense, que inspiró a todos los realizadores de la nueva ola.

Tengo que aceptarlo, si para ser vanguardista, original y revolucionario debo tragarme *Superargo contro Diabolikus*, entonces no lo soy... asumo mi condición de mediocre pequeñoburgués, ya que prefiero, ser un conformista con una copa en la mano, que aprecia un niño huyendo como fugitivo en Coney Island, que torturar mi conciencia, con un cine al que por defecto le han dado los nombres de vitaminas: B y C.

1. Honduras: semilla de libertad.
2. Eres súper linda, Marie / más linda que París, Marie / más bella que la noche / más linda que Arletty / más linda que *Los niños del paraíso*.
Además eres tan buena, Marie / con tus senos puntiagudos / como catedrales / parecen Notre-Dame / parecen las pirámides.
3. El partido demócrata corresponde de manera general a la izquierda norteamericana, pero en términos ideológicos, se encuentra más al oriente que la misma derecha francesa.
4. Trabajas toda la vida para pagar el mármol de tu tumba.

Cena entre amigos

Para Andrés

Por: Salvatore Spicuglia

Investigador en biología molecular y cineclubista

I

La carta que recibí de Luis me llenó de inmensa alegría. Fueron casi dos años sin tener noticias de él, ni de Cécile -con quien terminó casándose-. Ellos habían partido poco tiempo después del matrimonio para hacer un doctorado en Ámsterdam.

En la carta, Luis nos invitaba en compañía de los amigos a pasar algunos días en los Países Bajos. Él no decía mayor cosa, aparte de quejarse del clima y de un invierno inhumano, pero nos tranquilizaba diciendo que lo peor ya había pasado y que las flores holandesas germinaban por todas partes.

Yo rememoré la época del cineclub con Georges, Judith, Luis y Cécile. Era nuestra cita semanal, allá donde sentíamos cumplir con un deber de información; intentábamos mostrar películas y documentales que reflejaran la realidad de nuestros países; queríamos que la gente comprendiera la complejidad de la situación y cómo eso podía comprometer la estabilidad del continente. A menudo las cintas nos llegaban por las vías más extrañas,

y a veces, simplemente no llegaban, lo que nos obligaba a hacer prueba de ingenio para mantener nuestro público.

Finalizadas las proyecciones y los foros, teníamos la costumbre de irnos a la casa de Georges, allá nos reuníamos alrededor de una botella de ron, que él juraba haber traído de su país -salvo que cada semana destapaba una nueva-. Escuchábamos a Silvio y sus viejas canciones que en ese momento adquirían una nueva dimensión.

Conversábamos sobre la situación de América Latina, pero todo eso nos parecía tan distante. Platicábamos de Latinoamérica como de algo abstracto, además las becas y subvenciones no llegaban. Claro que el sufrimiento era profundo y sincero, pero al menos era un dolor de exilado, de impotente.

A menudo Luis traía un artículo de internet y Cécile se esforzaba con cariño por leerlo (intentando pronunciar correctamente las “erres” y las “jotas”). Todos escuchábamos muy atentos. Después era inevitable un gran silencio; las palabras carecían de sentido o nosotros teníamos dificultad para pronunciarlas. De todas maneras la realidad estaba presente, nuestra realidad, con Silvio.

Pasado un tiempo, los conflictos dejaron de ser interesantes para los medios de comunicación, ya que las notas periodísticas fueron más escasas. Luis y Cécile habían viajado. Yo vi cada vez menos a Georges y Judith, excepto en las actividades del cineclub que se volvieron mensuales.

La invitación de Luis cayó entonces como anillo al dedo y fue una linda excusa para reunir al grupo.

II

Llegamos al aeropuerto cuando caía la noche y allí nos encontramos con Luis que nos esperaba a la salida del terminal. Él estaba solo. Nos montamos en el vehículo

y durante el trayecto le dimos noticias de la vida en Marsella. Nuestro cineclub seguía proyectando, aunque eran Georges y Judith quienes tenían la carga del trabajo y habíamos organizado un festival de cortos que tuvo mucho éxito con los espectadores marseleses. Yo había logrado librarme de la tesis y vivía solo desde que partió...

Entramos a un bonito edificio de ladrillos ubicado en el centro de la ciudad, el inmueble era completamente idéntico a todos los otros que había alrededor. En su apartamento enseguida reconocí el estilo sobrio que caracterizaba a ellos dos. Un retrato de Cécile encima de la chimenea era el único elemento decorativo.

Para nuestra sorpresa, la mesa del comedor estaba lista, la vajilla bien dispuesta, una vela encendida en el centro y una botella de vino francés a la vista. Luis nos pidió que nos sentáramos, mientras él iba a buscar la comida a la cocina. Nosotros nos miramos circunspectos, pero no nos atrevimos a preguntar por Cécile.

Durante la cena conversamos de muchos temas. Luis narraba su vida en Ámsterdam, los cafés que venden marihuana y sus accidentes de bicicleta. Después del postre, Judith se levantó y nos preguntó qué deseábamos escuchar, Georges y yo, pedimos a Silvio al unísono. Al oír los primeros acordes, comenzamos a cantar *Unicornio*. De repente, Luis se paró secándose las lágrimas y nos pidió que lo disculpáramos, era una de las canciones predilectas de Cécile.

Enseguida nos contó todo, la quimioterapia, la amputación, los últimos días... Silvio seguía cantando.

Nijmegen

Anotaciones sobre la difusión cineclubista

Por: César Cortez Rz

*Antropólogo, corrector de textos de la Universidad Nacional
y director del cineclub Mugre al Ojo*

En el trabajo cineclubista uno se encuentra con toda clase de personajes: primero están quienes se creen las estrellas de la película que van a ver, los que piensan que el director hace solo basura y van simplemente a hablar mal de él; los que se imaginan cómo la hubieran hecho ellos sin gastar tanto; los que la han visto más de veinte veces y quieren saber qué pasó en la escena 33; los que quieren ver, por ejemplo, si la gata que sale en *Betty Blue* tiene los ojos azules o verdes, etc. Otros consideran que quien presenta la película es un baboso iletrado que solo se aprendió algunas cosas minutos antes de la proyección sobre el filme que van a ver. En otros tiempos la situación era un poco diferente, había quienes parecían pastores de alguna secta dictando la fórmula para ir al cielo de la claridad en la interpretación del filme y solo faltaba que se tiraran al piso lanzando exclamaciones, otros de ese estilo pero más adustos pontificaban sin que nadie se atreviera a hacer algún comentario en contra, ahora son profesores en

reconocidas universidades. En lo que sigue simplemente voy a referir unas pocas anécdotas acerca de lo que en algún momento los cineclubistas compartimos con el público incluso sin que este se entere.

Una de las primeras anécdotas que recuerdo con respecto al cine no comercial ocurrió en una función de la película *Actas de Marusia* de Miguel Littín, que fue programada en el teatro Jorge Eliécer Gaitán con motivo de los 60 años de la Revolución de octubre, ese día la sala estaba “*llena hasta las banderas*”, los asistentes íbamos impulsados ya sea por simpatía o afinidad con la lucha del pueblo chileno o por el evento que se festejaba en sí. En el documental se desarrollaban escenas que provocaron los aplausos de mucha gente mientras otros gritaban: *¡Cállense mamertos que no dejan oír!* De un momento a otro se escuchó una explosión y la mayoría de quienes estaban cerca de las puertas salieron asustados, mientras otros decían: *No teman que todavía no es la hora, la revolución se demora*. Después se supo que el estruendo fue ocasionado por un lanza-volantes utilizado sobre todo en espacios abiertos y sitios de reunión para promover actividades de diversos grupos políticos. En ese entonces las salas de cine -cuando proyectaban los cineclubes- eran algunos de los destinos favoritos de los divulgadores políticos que también hacían arengas sobre su movimiento o contra algún otro, y también se usaban como espacio de denuncia. Podría decirse que, en cierto modo, la mayoría de la gente estaba acostumbrada a ese tipo de difusión cuando asistía a los cineclubes. Si ir al espacio donde se proyectaba cine constituía todo un ritual en que no se podía casi ni hablar, allí se rompía un poco ese esquema, si bien había gente que llegaba apenas a la hora de inicio porque no soportaba las cosas que se decían antes del filme otros iban precisamente por eso y repetían las películas para afianzar o cambiar sus puntos de vista, esto era matizado también por los grupos de distintas ideologías que recomendaban tal o cual título.

Había cineclubes que tenían funciones los lunes o martes a las nueve de la noche y la sala siempre se llenaba -aunque normalmente eran los peores días de asistencia- por eso las empresas prestaban las salas, igual sucedía los sábados y domingos a las nueve de la mañana, los cineclubistas fueron colonizando esos horarios nulos para los dueños. Se creó un nuevo público que vivía y soportaba otras cosas. No obstante, había gente que solo proyectaba cine por los ingresos de la taquilla, y otros idealistas que querían cambiar el mundo desde una sala de cine y dejaban entrar a la gente sin tener que pagar: eran pocos pero los había. En las universidades la entrada era por lo general gratuita, aunque había ejemplos de quienes eran subsidiados por la institución y cobraban menor precio pero criticaban a los otros (que sí pagaban todo: incluyendo sala, película, proyeccionista, publicidad, etc.) por cobrar más. En cierto modo la mayoría de quienes hacían este trabajo eran muy conformistas porque no pretendían percibir dinero por ello y así acostumbraron mal a mucha gente, porque esta labor de selección de público fue aprovechada por las grandes distribuidoras que luego hicieron las llamadas *Salas de arte y ensayo* con los títulos promovidos por los cineclubes -obras que ellos habían comprado sin pensar que fueran a generar mayores ingresos-.

Durante más de quince años los cineclubes *El Bombillo* y *Mugre al Ojo* proyectaron cine francés en la Facultad de Medicina (auditorio 123), con estas películas casi siempre había algún problemilla porque venían en ciclos que rotaban por distintos países de la región (Centroamérica, Paraguay y Perú, entre otros), entonces en ocasiones las cintas llegaban sobre la hora y no había tiempo de revisarlas, a veces venían rotas y nos veíamos obligados a arreglarlas en plena función pues poco antes habían sido exhibidas en la Alianza Francesa y muchas veces llegaban cinco minutos antes de empezar. En una ocasión nos prestaron un paquete de varios filmes de Raúl Ruiz pero solo durante 24 horas, entonces nos vimos en la necesidad de proyectar

de corrido los que se pudiera y teníamos un solo aparato marca Bell and Howell que parecía estar recalentándose por el exigente trabajo, y sobre todo cuando un enfurecido profesor de cine dijo que las películas se iban a dañar por usar la misma máquina, pero nosotros sabíamos que no les iba a pasar nada, más bien el proyector estaba en riesgo, pero funcionó bien pese a esos oscuros pronósticos y la gente que estuvo desde el principio aguantó la obligada maratón. Además las copias estaban en muy buen estado.

En 1989 se estaba proyectando *Mala sangre*, una excelente película de Leos Carax, protagonizada por Juliette Binoche, donde la música interviene como uno de sus personajes, de pronto, cuando iba como media hora de proyección, se fundió el bombillo de sonido (llamado por los vendedores la excitadora) y quedó mudo el aparato, sin embargo la gente no protestó por nada, no teníamos dinero para comprar el repuesto y a esa hora ya debía estar cerrada la tienda donde habitualmente los vendían (eran como las seis y media de la tarde) y en otras facultades de la Universidad no prestaban esos utensilios. Avisamos al público sobre el inconveniente y algunos querían que siguiera la función así, un compañero dijo: *Ya vengo con la bombilla*. Entonces fue hasta Fontibón en bicicleta, como a 12 kms de distancia, y la trajo: llegó unos 45 minutos más tarde y ninguna persona se había ido. Se proyectó desde el principio el filme y al final la gente estaba contenta pese a haber esperado tanto tiempo.

En el mismo auditorio de medicina *Mugre al Ojo* presentó cine alemán durante 16 años -hasta cuando dijeron que iban a arreglar el espacio, pero el año pasado todavía seguía igual- las películas alemanas por lo general llegaban en buen estado pues uno las podía separar con un año de anticipación y tenían en la embajada una persona encargada de la revisión. Se proyectaron ciclos de 25 películas de Wim Wenders o Rainer Werner Fassbinder (incluyendo *Berlin Alexander Platz*, en dos sesiones). También se programó allí en conjunto con las embajadas

cine británico, sueco, español, chino y japonés, lo mismo que de tres países que luego cambiaron su historia política: la RDA, Unión Soviética y Checoslovaquia (teníamos que separar hasta con más de un año de anticipación cada ciclo con títulos seleccionados por los integrantes del cineclub, pero cuando llegaban al país y “ya nos tocaba el turno” se los daban primero a la Cinemateca Distrital u otra entidad “de renombre” que no había tenido que organizar nada con tanto tiempo, se enteraban y en cierto modo nos “pirateaban” el trabajo). De igual modo se trajeron filmes en 16 milímetros de países latinoamericanos como Costa Rica, Chile, Brasil, México, Bolivia, Cuba, Venezuela, Argentina y Colombia, entre otros, en algunas ocasiones vinieron personas que habían participado en las películas expresamente a presentarlas e intercambiaban ideas con los asistentes, por solidaridad con unos cineclubistas y el público universitario, eso fue hasta mediados de los años noventa.

El 6 de junio de 1994, casi a las cuatro de la tarde, en plena función de la Cinemateca UN, empezó un temblor muy fuerte, ese día la sala estaba bastante llena. Al sentir el fenómeno natural tanto el proyccionista como la persona encargada de la taquilla bajaron con gran velocidad de la cabina y salieron. Me dijeron: *Avíseles que está temblando*. Yo respondí: *No les digamos nada, que aquí nada va a pasar*. Al final de la función solo una muchacha preguntó si había temblado. Con los efectos de sonido y la acción de la película nadie más lo notó. Si se hubiera dicho algo seguro se forma un tumulto y hasta hubiera habido heridos. Ese temblor produjo el represamiento del río Páez y la consiguiente avalancha con saldo de 1100 muertos en el departamento del Cauca.

Las proyecciones en espacios no convencionales siempre han causado mucha curiosidad: a finales de 1995 nuestro cineclub, en asocio con el departamento de Sociología, programó la película de Oliver Stone *The Doors* en la emblemática Plaza Che de la Universidad

Nacional. El espacio no podía ser mejor, estaba lleno, se alquilaron proyectores de 35 milímetros y la película se pagó anticipadamente a la empresa distribuidora; desde temprano se hicieron pruebas de sonido e imagen. Solo faltaba esperar que no lloviera y que la noche cómplice cubriera con su manto la escena. Cuando por fin parecía estar todo preparado algunas personas de entre ese mar de gente se enredaron con los cables, tumbaron los aparatos y como consecuencia se dañó el sonido, tratamos de buscar otros repuestos o proyectores y no fue posible conseguirlos, se veía la imagen pero todo era silencio apagado por las rechiflas y no queríamos hacer la función en VHS -que hubiera sido una opción- método usado por otros grupos de trabajo. El público se enfureció bastante pero luego ocurrió lo que siempre pasa, después de esa indignación vino la calma porque contábamos con la ventaja de que había muchos eventos en la misma plaza y luego se presentaron grupos musicales, entonces los más disgustados fuimos los frustrados organizadores de la proyección pues debimos pagar a los dueños de los proyectores, por su tiempo y el transporte, y por el daño en los aparatos, además nunca nos devolvieron el monto pagado por el alquiler de la cinta. Así las cosas, no intentamos otras proyecciones en la Universidad al aire libre y en 35 milímetros, pero sí en 16 que es más económico y manejable. Fue uno de los osos más grandes que pasaron por ese lugar aunque la gente luego no pareció dar mayor importancia al asunto. Proyectamos también cine en 16 milímetros en carpas de circo, plazas de pueblo, salones comunales, colegios, etc., con la reacción siempre favorable de los niños a quienes no les incomoda nunca el espacio. En sitios donde pocos sabían leer se escogían obras dobladas al castellano o cine iberoamericano. Por ejemplo las películas de John Ford tenían traducidos hasta los disparos porque eran dobladas en España.

Transitando por este camino se aprende que el espectador siempre debe ser tenido en cuenta pero hay que llevarle

un mensaje nuevo, que no sea lo que puede encontrar en cualquier esquina o en la televisión. Cuando se hace este tipo de trabajo debe pensarse en los concurrentes pero sin someterse a ellos ni a los ingresos que se puedan percibir, las películas que se proyecten deben cuestionarles y hacerles caer en cuenta de que la vida no es tan color de rosa ni que hay únicamente blanco o negro, los diferentes matices que constituyen el paisaje tienen su expresión y así como hay tantos colores hay ideas y modos de expresarlas.

Para finalizar, creo que esta frase de Rainer Werner Fassbinder resume también lo que debe ser la tarea cineclubista: *“Me parece que quien va al cine sabe en mayor o menor grado lo que le espera, de modo que puedo creerlo capaz de un cierto esfuerzo y puedo esperar también que le divierta ese esfuerzo. Uno no debería caer jamás en el facilismo frente al público, sino exigirlo y provocarlo constantemente”*.

Cineclubismo en Venezuela

(1932-1966)

Nelson Pérez Rodríguez

*Licenciado en artes, docente universitario e investigador
cinematográfico*

Durante los años veinte del siglo pasado, el cine era un espectáculo o forma de bien cultural insertado en el intercambio económico. Paralelamente se apreció como una forma de expresión cultural con posibilidades estéticas, compromiso social y presencia vanguardista en la creación. Esto dependió de una base social erudita compuesta por los círculos de críticos cinematográficos, la creación de revistas especializadas y la fundación de espacios alternativos para la exhibición cinematográfica. Por otra parte, la cooperatividad en el sistema de intercambio de información cultural y el enfrentamiento razonado de posiciones diferentes relativas al cine dilectizó la tendencia cineclubista.

Por aquella época, la aparición de salas para la exhibición alternativa y la publicación de revistas especializadas en cine, generaron en Francia un foro público que contribuyó con el desarrollo de la teorización sobre el cine narrativo –y no narrativo– y con la evolución de la crítica

cinematográfica. En consecuencia, las salas alternativas y la bibliohemerografía especializada motivaron la aparición de una historia del cine asociada a la estética y lo social puesto que el criterio de “autonomía” en la realización de las cintas “individuales” había fomentado la evolución del cine como manifestación artística.

Para responder la pregunta de qué es un “cineclub”, recurrimos a un documento realizado por la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (López, s/d (1)), donde se afirma que representa una organización cultural de afiliación voluntaria, contrapuesta al carácter manipulador y alienante del espectáculo cinematográfico. Sus actividades varían desde la producción y exhibición cinematográfica hasta los círculos de discusión y publicación de materiales especializados. Vale decir que son organizaciones que cuentan con salas alternativas promotoras de materiales fílmicos no distribuidos en los circuitos comerciales cinematográficos. La exhibición de tales materiales busca distanciar al espectador del consumo tradicional y lo induce a la reflexión de los temas y/o asuntos planteados en el filme.

A pesar de la dictadura de Juan Vicente Gómez, el movimiento cineclubista fue inspirado por las publicaciones de personalidades culturales de manera similar a lo que acontecía en Europa, pues empezando el siglo XX comenzaron a aparecer textos sobre el cine en la columna “Voz cinematográfica” del diario *Pan y Letras* publicado el 14 de mayo de 1907 en Maracaibo, capital del Estado Zulia (Abraham, 1974 (2)). Once años después surgieron en Caracas ediciones culturales que incluían al cine, ya que en 1918 la *Sociedad de Cines y Espectáculos* imprimió la revista *Cines y Espectáculos* y al año siguiente, en 1919, apareció la revista *Billiken* editada hasta 1958. Otra revista de la época fue *Élite* que en 1925 dedicó sus espacios al espectáculo de cine, pasaron dos años más para que saliera la revista *Iris* (Aldana, 1999 (3)) en 1927.

Miguel Salvador Isava comenzó a distribuir en 1938 la revista *Social Cine* (4) hasta 1943.

En octubre de 1940 surgió la revista *Mi Film*, publicación sobre aspectos del cine nacional e internacional (Fuster, 1994 (5)). Aparentemente desde la aparición de *Mi Film* no nacen nuevas publicaciones sobre cine, hasta que en 1950 en el diario caraqueño *La Tarde*, y posteriormente en el periódico *Últimas Noticias*, apareció la página “Cine Mundo” dirigida por Amy B. Courvoisier y Román Chalbaud. Con respecto a la escritura especializada en cine y su crítica dejamos la palabra al propio Courvoisier al considerar que:

Pertenece a aquellos que aman al cine (...) lo conocen no como comercio sino como arte, (...) para educar los espectadores (...) tratando cuestiones de orden general relacionadas con la estética del arte cinematográfico. (Izaguirre, 1997 (6))

En noviembre de ese mismo año (1950), se distribuyó en Caracas la revista especializada *Venezuela Cine* (Solórzano, 1996 (7)), editada hasta 1964 con la contribución de Margot Benacerraf, José Lovera, Aquiles Nazoa, Rubén Pérez, Álvaro Vélez, Rafael Zapata, Román Chalbaud, Henry Nadler y del mismo Courvoisier. Estos tres últimos fueron miembros del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas (Cárdenas, 2007), fundado en febrero de 1951 bajo los auspicios de la Asociación Nacional de Periodistas y de Pro-Venezuela, según Acosta (2002), esta organización surgió como acción cultural privada, erudita y autogestionaria de los cronistas cinematográficos; tuvo como principales a José Riatto Ciarlo (Presidente), R. Chalbaud (Vice-presidente), Lourdes Morales (Secretaria general) y vocales a Amy B. Courvoisier, Juan Corona, Cristóbal Rodríguez y Rodolfo Welish (8), además de H. Nadler, Francisco Graziani, Néstor Rafael Lovera y el periodista Luis Álvarez Marcano. Finalmente, en 1960 se creó la revista *Crítica Contemporánea* que en sus quince

números hasta su desaparición en 1966 se vinculó a la Universidad Central de Venezuela (UCV) como soporte de las diversas opiniones de grupos progresistas de la institución, información que nos proponemos revisar en futuras investigaciones. (Cabrera, 1993 (9)).

Con respecto al movimiento cineclubista como tal, a principios de la década de los años treinta surgió en Caracas la motivación de crear un espacio para la apreciación cinematográfica. En 1932 se elaboró lo que puede considerarse como el primero de entre ellos: el Cineclub Venezolano (CCV), caracterizado de manera similar al movimiento europeo, por acciones culturales de elevadas aspiraciones estéticas (Acosta, 2002).

Ángel Miguel Queremel (1900-1939 (10)), reunió a un grupo de personalidades integrado por Carlos Eduardo Farías, Inocente Palacios, María Teresa Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Pablo Rojas Guardia, Luis Álvarez Marcano, Julio Morales Lara, Fernando Paz Castillo, Luis Barrios Cruz, Rafael Rivero, Guillermo Meneses, Lucas Manzano, Édgar Anzola, Francisco Narváez, Ángel Corao, Israel Peña y Alfredo Boulton, estos dos últimos participaron luego en la onda cineclubista de la UCV entre 1958 y 1964. Al primer tercio de 1933, el CCV tenía 40 inscritos y fueron publicados numerosos avisos de prensa promocionando funciones y foros con el fin de atraer más adeptos. La función inaugural se realizó el 22 de abril del mismo año (1933) con un ciclo de Charles Chaplin en el Teatro Ayacucho de Caracas y la proyección del filme *A woman of Paris* (1923), cinta interpretada por Edna Purviance, es la primera dirección sin actuar del realizador, por lo cual en esta oportunidad el mismo Queremel expuso una antología de Charlot (11).

Por su parte, López y Hernández (s/d, (12)) afirman, obviando indicar las fuentes, que el empresario y gerente del Teatro Ayacucho, Nerio Valarino, colaboró con la idea y el productor Henry Schwartz facilitó el material fílmico.

Según la Revista *Billiken* del 1 de abril de 1933, para la ocasión: “las proyecciones tendrán lugar en el espléndido Teatro Ayacucho, cedido gentilmente por la empresa” (13).

Fundamentado en fuentes de primera mano, según Acosta (2002), el CCV tuvo otras sesiones ese mismo año (1933), con la exhibición de *The docks of New York* (Joseph von Stenberg, 1928), *Odette* (Guiseppe de Liguoro, 1916) y *Shangai express* (Joseph von Stenberg, 1932) para la cual fue promocionada, a pesar de no cumplirse, la participación del jefe de redacción de la revista *Élite* Carlos Eduardo Farías. Finalmente, una cuarta, y por el lapso última función, se promocionó en la prensa con el filme *The son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926).

Ricardo Tirado (14), sin citar fuentes, señala que a partir de 1934 comenzó a funcionar en el mismo Teatro Ayacucho el Cineclub Bolívar con una directiva encabezada por A. M. Queremel, L. A. Marcano y Édgar Anzola, sumándose al intento Leoncio Martínez (Leo) y L. Carlos Fajardo, organización que sin duda es el mismo CCV del año anterior (1933). Tirado continúa refiriendo que el 12 de octubre de aquel año, la inauguración del Cineclub Bolívar contó con la presentación de la película *Ekstase* (Éxtasis, Gustav Machatý, 1932), que fue audaz en ese período por su enfoque erótico. Probablemente el criterio que primó para mostrar este filme, prohibido por el Papa Pío XII y Hitler, radicó en los conflictos que giraron alrededor de la cinta, vinculados con el escándalo que produjo el desnudo de la protagonista Hedy Lamarr y su relación adúltera con un hombre que será su amante. Más adelante, entre 1935 y 1936, hubo algunas funciones esporádicas del mismo CCV con exhibiciones de “viejas películas” que fueron comentadas en la revista *Élite*. A pesar de la mejor fortuna que pudo haber tenido el movimiento cineclubista, esta parece ser su última función, si hubo otros intentos por el momento no lo sabemos.

Al inicio de la década de los cincuenta, las actividades del CCV reaparecen gracias a la promoción que Mario Castillo y Francisco J. Ávila realizaron en favor de la creación de cineclubes. Sin mencionar más datos, López y Hernández (s/d) indican que para el año 1950 se concretó la fundación del Cineclub Venezuela con los entusiastas auspicios de Amy B. Courvoisier, José Riatto Ciarlo y el apoyo de los colaboradores de la columna “Cine Mundo” del diario *La Tarde*. Luego, con el objetivo de importar nuevas cintas los hermanos Antonio y Francisco Graziani crearon en 1951 la empresa *Profilm*. Tales films fueron exhibidos con programación de Courvoisier en la misma sala *Profilm*, frente al viejo hipódromo de la urbanización El Paraíso, y cines Montecarlo, La Comedia, Palace (15) y Teatro Boyacá de Caracas.

Regresando al documento de la Fevec, que nunca muestra sus fuentes, nos permitimos exponer la siguiente cita:

El “cineclub Venezuela” funcionaba en la antigua Casa de Italia... y distribuía su programación en el Venezolano-Francés (donde formarían un cineclub en el año 1952) y en el Venezolano-Americano, la organización la sostienen los aficionados con una cotización de 5 Bs. al mes y en las salas de proyección se exhiben los mejores filmes realizados para la época (16).

De igual manera en este documento se hace referencia a la organización en 1952 de unos lunes “clásicos”, y los jueves, los ciclos sobre la historia del cine en el Teatro Montecarlo. Dos años más tarde en 1954, se establecen los miércoles “selectos” en el Cine Palace junto a programaciones regulares en los cines Metropól y Metropolitano. López y Hernández (s/d, (17)), mencionan que ese mismo año (1954), el movimiento cineclubista se extendió a la provincia del país al fundar en la ciudad de Maracay, capital del Estado Aragua, el primer cineclub en la región y junto a actividades que se prolongaron hasta

1956. Asimismo, refieren que manifestaciones similares de la naciente exhibición alternativa tuvieron lugar en la ciudad de Maracaibo, capital del Estado Zulia, pues en 1962 Josefina y Alberto Urdaneta, Miyo Vestri y Sergio Facchi, crearon el Cineclub de la Universidad del Zulia (LUZ), además de los intentos de Juan Arcadio Rodríguez en el Estado Lara y el padre Ollaquindia en Guayana para instalar la actividad cineclubista en otros lugares del interior del país.

En consecuencia, las acciones culturales grupales, privadas, eruditas y autogestionarias de revistas especializadas en la crítica abren sus espacios al cine entre 1919 y 1966. La concreción del Cineclub Venezuela en 1950 y la creación en 1951 de la empresa *Profilm* junto a la organización del Círculo de Críticos Cinematográficos de Caracas, consolidan la aparición de textos sobre crítica cinematográfica y fortalecen otro intento más de industria nacional. De manera similar al movimiento cineclubista europeo, los intentos fundacionales del cineclubismo en Venezuela estuvieron impulsados por un discurso público especializado que emanó de fuentes de elevados intereses estéticos y sociales.

Notas

1. Breve historia del cineclubismo en Venezuela, Rogelio López y Rómulo Hernández, *Para entender un cineclub*, Fevec, s/d.
2. Mimeo inédito, *Cronología del cine venezolano 1896-1996*, Caracas, 1974.
3. Ver María Milagros Aldana, y Yalimeth, S. Azuaje, *Panorama histórico del cine en Caracas a través de las publicaciones Billiken y Elite 1919-1938*, FHE-UCV, 1999.
4. Comunicación personal con el profesor José Miguel Acosta.
5. Ver María Alma Fuster y María Gabriela Pérez, *Inventario de la revista Mi Film años 1940-1958*, FHE-UCV, 1994.
6. Del infortunio al acto promisor en Hernández, Tulio, (Coordinador), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p.115-124-128.
7. Ver A. Solórzano, *Revista cinematográfica Venezuela Cine 1950-1964*, FHE-UCV, 1996.
8. Editor desde 1940 de la revista *Mi Film*.
9. Erubí Cabrera, *Nicolás Curiel, tiempo de teatro*, 1993, p. 142.
10. Según Juan Carlos Santalella, fundó junto a Pablo Rojas Guardia y otras personalidades del ambiente literario de la época la revista *Viernes* (1936).
11. Tanteo protoindustrial del cine nacional: Venezuela 1932, en *Escritos en arte, estética y cultura*, No. 16, FHE-UCV, 2002, p. 137-147.
12. Fevec, Op. cit, s/d.
13. Acosta, Op. cit, 2002.

14. El cine en Venezuela 1896-1938 en Héctor Mesa y Teresa Toledo, *Cine latinoamericano 1896-1930*, Caracas, Conac, 1992, p. 349.
15. Izaguirre en Hernández (coord.), Op. cit, p. 115-124-128.
16. Fevec, Op. cit, s/d.
17. Ibíd.

Fuentes

ABRAHAM, P. (1974). *Cronología del cine venezolano 1896-1996*. Caracas.

ACOSTA, José Manuel. (2002). Tanteo protoindustrial del cine nacional: Venezuela 1932. (E. d. artes, Ed.) *Escritos en arte, estética y cultura* (16), 137-147, 147.

ALDANA, M. (1999). *Panorama histórico del cine en Caracas a través de las publicaciones Billiken y Élite 1919-1938*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. TEG

CABRERA, E. (1993). *Nicolás Curiel, tiempo de teatro*. Caracas: Fedeatenos.

CÁRDENAS, M. (2007). *Círculo de cronistas cinematográficos de Caracas 1951-1957*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. TEG.

FUSTER, A. M. (1994). *Inventario de la revista Mi Film años 1940-1958*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. TEG.

IZAGUIRRE, R. (1997). *Del infortunio al acto promisor en Hernández, Tulio*, (Coordinador), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

LÓPEZ, R. H. (s/d). *Para entender un cineclub*. Caracas: Federación Venezolana de Cineclubes (Fevec).

MESA, H. y. (1992). *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac).

SADOUL, G. (1977). *Diccionario del cine* (Cineastas). Madrid: Itsmo.

SANTAELLA, J. C. (1986). *Diez manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Casa de Bello.

SOLÓRZANO, A. (1996). *Revista cinematográfica Venezuela Cine 1950-1964*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. TEG.

El cine: una película que está cambiando

Por: Alexander Amézquita Pizo

Escritor, comunicador social, cinéfilo y realizador

I

El cine ha dejado de ser un referente cultural para pocos y cada día se posiciona en la mente y en los espacios intelectuales de nuevos públicos, que desde la periferia acceden a él por la facilidad que promete algún aparato tecnológico.

Ese ritual anacrónico, de llegar al viejo y pomposo teatro. Sentirse tentado por el envolvente aroma de las palomitas de maíz. Hacer fila mientras se abre la taquilla para ingresar y encontrar la ubicación perfecta (según el gusto de cada espectador), parece ser un anhelo recurrente en los viejos espectadores de cine. Hombres y mujeres que nacieron y vivieron después de la década del cincuenta, en barrios de ciudades que iban creciendo según su desarrollo industrial.

Ese es el caso del personaje del cuento *De Película*, del escritor caleño Umberto Valverde. El autor narra la vida de un hombre amante del cine y visitante asiduo

de estos viejos teatros de barrio caleño. Inspirado en su propia experiencia, el autor describe un personaje con la capacidad de ver, sentir y vivir el cine estando despierto o dormido.

Una mezcla de realidad y ficción donde la creación de nuevos mundos es entendida como una continuación de la película en la vida “real” del personaje de ficción. Y a la vez una vida que termina completándose en la ficción que construye el cine.

“Su vida fue siempre de película. Primero devoraba sus días en los cines. Después, alimentaba en sus sueños una historia imaginaria. Vivía en cine o al revés. Soñaba películas despierto, dormido las actuaba. Parecía un hombre inmortal.” (*De Película*. Umberto Valverde).

Pero ese lugar ostentoso, cautivante y cómplice que durante años dominó la inmensa pantalla de los cines, ha sido velado con el paso de los años, para convertirse en una proliferación perversa, una metástasis de pantallas que en los últimos años cambió la manera de ver y acceder a las proyecciones cinematográficas.

Primero fue la pantalla pesada y costosa de los televisores. Lugar donde las señales de grandes compañías productoras como: Fox, Warner o Universal Pictures, llegaron para transmitir las películas que fueron éxito en la reciente temporada. De esa manera, los espectadores accedimos a producciones cinematográficas relativamente frescas. Grandes películas del séptimo arte ahora retransmitidas con agitada frecuencia en canales de señal abierta, para lo cual solo se necesitaba una afiliación a un sistema comunitario de televisión, usando una antena parabólica que recibía una señal satelital y luego la repartía en una red de cable coaxial que llegaba tanto a barrios de ingresos medios como de extracción popular, a un costo que daba risa.

Ese sistema fue conocido como la *Perubólica*, por la cantidad de canales del vecino país que puso de moda a personajes del criollísimo *star system* latinoamericano como Jaime Bayly Letts o Laura Cecilia Bozzo Rotondo, más conocida como *Señorita Laura*, por su aún recordado *talk show* “Laura en América”.

Aún recuerdo que finalizando los años ochentas, si no alcanzabas un estreno en las salas de la ciudad, debías esperar muchos meses, quizás un año para que la distribuidora legalizara la copia en formato Beta o VHS y así poder alquilarla.

Hoy ese tiempo se reduce según el tipo de conexión que se tenga a Internet. Antes de lanzarse una nueva producción de Hollywood o del cine independiente, miles, cuando no millones de espectadores, acceden a la película descargándola desde la web, de manera ilegal o pirateada, comprándola a precios jamás pensados en cualquier semáforo de la ciudad. Sin embargo, el avance más significativo no es tanto el fácil acceso a producciones recién salidas de la sala de edición. No. Es la deslocalización de la recepción. Teléfonos móviles, tablas digitales, laptops, pantallas públicas que pueden accionarse desde cualquier lugar del mundo, por lo menos que tenga algún tipo de conexión eléctrica y *Wi-Fi*.

Ese deseo de la caverna oscura con una imponente y dominante pantalla que no se deja gobernar, más que por un par de expertas manos, ahora se reduce a pantallitas de no más de cinco pulgadas accionadas por los dedos pulgares. Imágenes digitalizadas, trozos de películas que pueden reemplazarse por ansiosas opciones que esperan impacientes ser accionadas.

Cualquier joven amante del cine accede a Youtube y en menos de un segundo puede disfrutar uno de los momentos más importantes de la historia del arte, como es el omnipresente grito de Johnny Weissmüller.

Después podrá acceder al obligado documental de los estudiantes de audiovisuales en cualquier escuela de cine occidental: el valeroso y algunas veces aburrido *Nanuk, el esquimal*, y leer los comentarios de otros usuarios, completar información de todo tipo en bibliotecas especializadas en cine o en foros de inexpertos amantes del séptimo arte, donde se encuentran valiosas opiniones, o las típicas observaciones de pretenciosos aprendices de críticos de arte, que tienen el descaro de comparar toda producción de 35 milímetros con la obra del talentoso Ingmar Bergman.

II

Crear y publicar una obra audiovisual es ya una posibilidad para quienes tengan valientes e interesantes propuestas. No importa si son hechas en especializadas cámaras de alta definición o con sencillos teléfonos móviles. Desde luego el espacio virtual está invadido por absurdos videos o propuestas que no dicen nada, que podrían compararse con el viejo formato de programas *home videos*, populares en la década del ochenta.

Pero la web ofrece millones de películas o video arte realizados por anónimos creadores que en un deseo de immortalizarse, exponen su obra para que, supuestamente, millones de usuarios la visiten.

Pero la meta de ser visto se reduce al número de entradas que realiza el dueño de la obra para revisar cuántas reproducciones o comentarios encuentra. Sin embargo, la última telenovela facturada en Miami rompe records de visita, lo que demuestra que la industria del entretenimiento reconoce en estas nuevas opciones un capital invaluable, del cual ya se ha apoderado y mueve miles de millones de dólares al año en publicidad.

III

Con el desarrollo tecnológico se han ganado espacios nunca antes pensados. La reducción de los costos y la proliferación de pantallas que permite la múltiple reproducción ha sido una mecha que ha encendido las ganas de realizar otro cine. Uno con autores tan diversos como hombres negros, inmigrantes, mujeres, homosexuales y lesbianas, entre otros, quienes han dimensionado la cámara construyendo nuevas narrativas. Más originales. Más cercanas al corte documental. Indagando pequeñas historias, características locales que cautivan públicos tan diversos como el chino, vietnamita o senegalés.

IV

Cuando pensamos en esas grandes obras del cine denominado clásico y hacemos memoria, perpetuando la idea de que todo tiempo pasado fue mejor, nos negamos la posibilidad de reconocer que la producción de cine actual, sin luchar contra su pasado, está verdaderamente deconstruyendo el concepto de *ser y estar*. Modificando nuestra percepción del mundo, configurando otras formas de hacer donde, sin saberlo, estamos actuando nuestra propia película, que podría ser reproducida en un noticiero del *prime time*, un programa de humor desabrido o un perfil en Internet. Y así, como el personaje de Valverde que en un “día inevitable, sentado al lado izquierdo y bien adelante, miró con sorpresa que la película reflejada en la pantalla era la suya”. Podríamos vernos como estrellas de la gran pantalla que un día se rompió en mil pedazos de pequeñas pantallas que se encuentran allí donde pegues el ojo.

Contra el olvido

Por: Jovani Jurado

Gestor cultural y cineclubista

La historia de la Tierra y nosotros, sus habitantes, contada de la mano de la historia del *Pueblo Rom* o dos cintas de algún *periférico* ubicado en el centro de la tormenta, o sea, Hollywood... estas insuperables combinaciones fueron las que, semana tras semana, construyeron un campamento único en mi casa, desde finales de los años ochenta hasta mi regreso al Ecuador en 1997. En el primer caso fueron *Baraka* y *Latcho Drom*; mientras que en el segundo, *Bajo el peso de la ley* junto a *Dead man*. Así fue el *Beverly Cinema*, el teatro más memorable de Los Ángeles, ubicado a media cuadra de la intersección entre Beverly Boulevard y Brea Avenue, en el corazón de Hollywood.

Recuerdo que había un restaurante chino al frente del *Beverly*. Me encantaba porque realmente era bueno. Mi plato favorito era el *Pollo Kung Pao* –picante y calentito–. Como los dueños me conocían, todos los miércoles tenían mi pedido listo en el clásico container blanco de símbolos chinos. Desde ahí hasta el asiento *J* de la fila *J* me tomaba menos de dos minutos aunque a veces, cuando la función incluía algo verdaderamente rico, como *El festín de Babette en el Café Bagdad*, digo, con el *Café Bagdad*, la

fila para comprar los boletos se hacía interminable; por lo que llegar al asiento que abreviaba mi nombre podía tomar algunos minutos más. Pero no me importaba. Incluso cuando hacía frío o llovía, no pensaba dos veces en asistir a lo que siempre consideré como *mi lugar* en el mundo.

Tampoco la soledad. Jamás me molestó la soledad. Todo lo contrario. Estoy seguro de que fue gracias al cine que aprendí a construir y querer mi espacio. Fue su calor que nunca me abandonó. Es más, fue gracias a su constante lucha por hacerte calzar en zapatos diferentes que entendí el profundo valor de la reflexión y la crítica. En una palabra, sin el cine no sería la persona que soy, no estaría en este camino llamado *vida*, tal como lo afirma el protagonista del documental que acompaña Primer plano, la fantástica cinta de Abbas Kiarostami, en el DVD de la colección de la española FNAC.

A veces me preguntan qué hacía cuando vivía en Los Ángeles. Supongo que lo que quieren saber es dónde está el dinero que tuve que haber amasado. Y mi respuesta es simple: todo se fue en abrir mi mente mientras hacía lo mismo con mi paladar. Pero, la historia no acaba ahí. Imposible que el cine, hijo de todas las artes, termine donde una nueva historia está a punto de nacer.

Cuando regresé a Ambato, mi ciudad natal, hace más de una década, me di cuenta de que todo estaba por hacerse. Aunque había una especie de cineclub auspiciado por la Casa de la Cultura Núcleo de Tungurahua, la provincia local, que se reunía de vez en cuando bajo criterios de “cine clásico”, esto no era suficiente y la cultura, como todos sabemos, cambia. Entonces, el reto se tradujo en crear un espacio a través del cual se pudiera mostrar cintas diferentes –alternativas– tanto al mencionado “cine clásico”, como al cine comercial. Pero, además lo que busqué –junto a mi esposa– fue abrir un espacio de reflexión a través del diálogo sobre el fondo (es decir, el mensaje) al igual que la forma (es decir, el estilo) del cine.

Sin embargo, no sabíamos cómo, con quién, en dónde o cuándo hacerlo. La respuesta vino años más tarde de la mano de una exposición fotográfica y un cine foro que montamos del 19 al 31 de enero de 2006 en la Casa de Montalvo. Estaba constituida por una muestra fotográfica junto a ocho cintas internacionales, en su mayoría latinoamericanas, que usamos para promover el reconocimiento y respeto a los derechos humanos. Al ver la gran acogida que tuvo el evento, entonces, abrimos lo que llamamos el cine *Contra el Olvido*, un espacio de diálogo sobre varios temas socioculturales. Uno de los criterios de selección que usamos desde el principio fue escoger cintas internacionales que además tenían que haber ganado algún premio en el circuito de festivales reconocidos mundialmente. Asimismo, debido a la necesidad local de abrir espacios de esparcimiento sobre todo para los jóvenes, decidimos trabajar en convertir espacios universitarios y/o culturales tradicionales en espacios de pensamiento no formal, es decir, *alternativo*. El complemento fue el apoyo que continuamente hemos recibido del sector privado, tanto para la promoción y difusión como para la logística.

¿Qué hemos ganado? Básicamente, soñar juntos en un mundo diferente. Claro, en noviembre de 2006 coproducimos un evento que en realidad nos dio mucha alegría: el *Kunturñawi - Primer Festival de Cine Nacional*. Fue el evento más exitoso en cuanto a promoción del cine fuera de las ciudades principales del país se refiere. Luego, en septiembre de 2008 también fuimos premiados como uno de los ganadores de la Convocatoria de Fondos Concursables del recién creado Ministerio de Cultura, como reconocimiento al trabajo que hasta ese punto habíamos venido haciendo por promover el cine en la Zona Centro del Ecuador. Ahora contamos con un espacio pequeño, pero importante, para alentar especialmente a los jóvenes a conocer el cine y reflexionar sobre la vida y el mundo en que vivimos.

¿Qué significa todo esto para un amante del cine?, que se pueden desarrollar muchos proyectos cuyos frutos a mediano y largo plazo enriquecerán no solo al cinéfilo-gestor sino también a la comunidad. Nuestro cineclub es eso: un espacio abierto para el intercambio de ideas diferentes, muchas veces conflictivas, para un mundo cada vez más uniforme. Sin embargo, al final del día buscamos, sea cual sea nuestra postura frente al tema en discusión, que todos los participantes salgan enriquecidos espiritualmente, gracias al cine.

En el Hollywood de los años noventa estos ideales se cumplían sutilmente, acompañados de exquisitos platos chinos. En Ambato, por el contrario, la piratería ha hecho posible encaminar nuestra utopía. Como todos sabemos, solo en América Latina se puede dar este tipo de contradicciones: apoyar el cine, amarlo, y a la vez atacarlo, es decir, no pagar lo que se le debe. Por eso insistimos que todo está por construirse en América Latina: tanto el artista, en este caso el trabajador del cine en toda su complejidad, como el arte en sí mismo. Y, no es que proponemos copiar otros modelos (aunque, de una manera u otra, las buenas experiencias siempre son dignas de imitar), simplemente estamos diciendo que, por lo menos en el Ecuador de 2010, lo que sigue pendiente es inventar nuestras propias maneras de llegar al cine y de hacer cine. Por eso quiero terminar este recorrido con la frase de Duchamp que, en referencia al arte, en general, decía que, “el arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas”. Es decir, el cine espera, según Duchamp, que cualquier amante del cine ayude a construirlo. En nuestro caso, escogimos hacerlo a la manera de *salmagundi*, es decir, atreviéndonos a pensar que un mundo nuevo es posible desde la mezcla de las diferencias.

Emoción y nervios en la sesión cineclubista

Una montaña de dudas

Por: Julio Lamaña

Licenciado en historia contemporánea. Ha sido presidente de varios cineclubes y de la Federación Catalana de Cineclubes. En la actualidad es promotor de CINESUD y el responsable de comunicación de la Federación Internacional de Cineclubes

Es habitual en los cineclubistas sentir cierto hormigueo en cuanto se acerca el comienzo de la sesión. Una especie de pánico escénico muy concreto y específico para el cineclubista. Organizar una sesión de cineclub comporta muchos elementos que se deben tener en cuenta y ponen a prueba los nervios de los más templados. Es lo que tiene la liturgia, muchos elementos a memorizar, mucha metodología.

Para empezar nunca sabemos si la programación será del agrado del público. ¿Hemos pecado de conservadores y hemos programado de cara a tener un gran número de público o hemos optado por el arrebato cinéfilo más desbordante?. ¿Tim Burton o Bela Tarr?. ¿Qué debates internos y fratricidas en el seno del cineclub han programado esta o aquella película?. Una vez en la sala el

día de la película ya poco importa. Todo ello anuncia un *carpe diem* en el que el público tendrá la última palabra o el último aplauso.

Esto es solo el principio de los nervios. ¿Cuál es el formato de la película que hemos elegido?, ¿35mm?, ¿DVD?; si el formato es el viejo celuloide los temores empiezan siempre por la logística del envío de la copia. ¿Llegará a tiempo desde el almacén?; ¿nos habrán dado la copia de Bresson o la de Dreyer si hemos programado “La pasión de Juana de Arco”?; ¿”El hombre y el monstruo” de Rouben Mamoulian o “La mujer y el monstruo” de Jack Arnold?; ¿las bobinas estarán en el orden correcto o veremos una nueva versión alucinada de nuestro filme donde la deconstrucción postmoderna de la narración sea obra del repasador de la película y no del director?. A la salida de la proyección de un filme de Bergman donde las bobinas habían sido montadas en el orden incorrecto, el público debatía con entusiasmo para comprender el sentido de aquellos *flashbacks* y *flasforwards* desconcertantes y magistrales!. ¿Y el estado de la copia?... el cineclubista tiembla en los cambios de rollo en cuanto ve las cruces y los puntos que anuncian el cambio de bobina y ruega para que el empalme pase sin rotura. En mi época universitaria las copias (en esencia clásicos) llegaban picadas y muy delicadas. Casi pacientes de UCI. Recuerdo que una copia de “King Kong” (el clásico de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack) duraba prácticamente 10 minutos menos del metraje original por causa de los fragmentos que le faltaban.

¿Y si el formato es el digital en DVD?, pues a sufrir por pixelación, paradas de imagen, saltos... por no hablar de los problemas de los formatos. Produce mucha rabia cuando estás viendo una película en DVD que pide un formato panorámico y la están pasado en cuadrado. O viceversa... ¿es que nadie se da cuenta?... piensas.

Y es que el formato digital ha traído el misterio de la santa reproducción. No sabes por qué, con un reproductor lo ves bien, pero con otro no. Este misterio no obtiene respuesta cuando el cineclubista mira al cielo encomendándose a su santo patrón, que para los cineclubistas franceses es Jean Vigo y para los catalanes José María Nunes. Pero como clama la filmografía de Bergman y la de Woody Allen, la respuesta de Dios es el silencio.

Es común que el cineclubista redacte una reseña que presente el filme a su distinguido público.

Faltan pocas horas para la proyección:

- ¿Pero tú no tenías que hacer la hoja?

- ¿Yo? ¿Pero no habíamos quedado en que esta vez la hacías tú?

Venga a correr en el Google a buscar información... y apenas llegan bien calentitas las fotocopias para ser entregadas al público. La previsión es la clave en este negocio de la sesión cineclubista.

A veces, el director presenta su cinta invitado por el cineclub. Sobra decir que esto multiplica los nervios por 1000. ¿Imaginas si no viene nadie el día que tenemos el director en la sala? Por lo general ocurre lo contrario y tienes la sala a reventar, pero la desazón no te la quita nadie. Los artistas, ya se sabe, a veces te hacen sufrir por su falta de puntualidad. Faltan dos minutos para empezar y el realizador(a) aún no ha aparecido. Le llamas a su móvil y está desconectado. La gente se impacienta y tú no sabes qué hacer. Aparece diez segundos antes de la hora fijada. Bufff. ¿Y el debate con el realizador? A veces cuesta más romper el hielo... hay que tener a mano algunas preguntas preparadas o alguien del cineclub infiltrado entre el público para entrar en materia. En debates “calientes” a veces se sufre también por el pobre director(a). Algunas preguntas pueden poner en situaciones difíciles al más experto. En un debate sobre un documental que trataba el régimen de

Hugo Chávez la situación en la sala entre los pro y contra Chávez era tan tensa que no sabíamos cómo acabaría... bueno, terminamos en un bar cercano tomando unas birras y cantando canciones venezolanas (los a favor y los en contra). Aquel día nos fue bien.

Hay siempre “público fijo” en las sesiones cineclubistas. A veces son señoras mayores que de dos en dos disfrutan comentando (en voz alta) la película. “¿Pero este no había muerto?”, “¿esta es la nuera del protagonista, no?”. Los hay que, silenciosos, entran y salen casi sin hacerse notar, cual fantasmas del Roxie. Otros por el contrario son más ruidosos, ¡incluso los hay que roncan a pierna suelta! Hasta hay carteristas que aprovechando la oscuridad, ejercen el oficio bressoniano del *Pick Pocket*. Yo he sido víctima de ellos en la sala oscura.

El cineclubista que organiza las sesiones no está nunca tranquilo mientras se proyecta una obra, es el estigma del oficio. Aunque, el placer de ver la pantalla con las siluetas de las cabezas del público recortando el rectángulo de la pantalla demoníaca no tiene precio. La satisfacción final es mucho más potente que el síndrome del cineclubista nervioso.

Cine independiente a dos mil quinientos pesos

Por: Carlos Calle-Archila

Diseñador Industrial y cinéfilo. Autor de los libros “Cine-autopsia: una exploración al cine de Colombia” y “Retratos de Colombia desde su cine. Miradas a la violencia, la herencia y el mito”

En la cafetería de un centro de educación superior, y en una de las ciudades que se ufana de universitaria en el país, había un estudiante concentrado en sus apuntes, moviendo su bolígrafo sin afán aparente. Sobre la mesa que ocupaba, un letrero elaborado a mano decía: “Cine independiente a dos mil quinientos pesos”. Junto a la hoja doblada para que hiciera las veces de rótulo sobresalían dos pilas de discos, cada uno envuelto en una bolsa plástica con su respectiva carátula impresa en pésima calidad, donde algo se veía del título del filme y lo que podría ser su cartel promocional. La lista de títulos correspondía a algunos de los exhibidos en el cineclub de la misma universidad, el cual es, según sus abonados y organizadores, uno de los más tradicionales de la ciudad; los dos mil quinientos pesos, coinciden también con el valor que se cobra ocasionalmente por ingresar al salón a observar el filme. Algo muy común en la zona: en esta capital de un pequeño departamento de herencia

conservadora abundan y han proliferado en el pasado los círculos de cinéfilos reunidos alrededor de una cinta. Para quienes están hartos de la oferta hollywoodense de películas en las salas comerciales el cineclub es sin duda una excelente alternativa; es también el refugio de amantes del celuloide, de los adictos y estudiosos del fenómeno cinematográfico, de los aficionados y, por supuesto, de los ociosos. Origen de filias, futuros talentos y fracasados que jamás se convirtieron en cineastas o críticos, es claro que este ámbito es una de las fases ineludibles que todo aquel que se acerca al séptimo arte debe transitar.

Es posible afirmar que, en general, quienes tenemos algo que ver con el cine bajo cualquier figura hemos asistido alguna vez a este tipo de actividad. Sin embargo la comodidad del hogar amoldado a la complacencia de cada individuo amenaza con desplazar el rito semanal de dejarse caer en las tinieblas de la estancia preparada para la proyección. Así pues, con dos mil quinientos pesos, cada cual puede llevarse el disco para su casa o pagar un boleto, así la legislación colombiana prohíba la piratería o el lucro por exhibiciones sin autorización. Pero eso no importa. No importa al que vende, ni al que promueve el ciclo de películas, mucho menos al aficionado o al desocupado que se encaja en la silla por cerca de dos horas; es claro que hay propósitos, fines y deseos que solo corresponden a cada pieza del aparato del cineclub, que como ya se mencionó van desde el interés académico o artístico hasta el solo gusto, y donde todos han de terminar formándose en hileras frente a la pantalla, ya que el único compromiso aparente de los gestores es mostrar lo prometido. Y es así entonces como uno de los grandes atributos de esta pequeña escuela de discípulos de la imagen comienza a desdibujarse, y a perderse entre los dividendos de los coordinadores, que de paso cabe apuntar, no se harán ricos en esta labor; ya que sin duda, uno de los grandes valores agregados del cineclub es el aprendizaje en función de lo visto, el espacio para la discusión, el aporte de los que más saben o más tiempo

llevan involucrados en el proceso, la conferencia afín a las materias allí tratadas. No sobra recordar por ejemplo que el germen de *Caliwood* se gestó en el cineclub mismo que hizo eclosión años después en varios de los realizadores más representativos de la escena nacional; o para ir algo más lejos, la Nueva ola francesa tiene su semilla en el mismo mundo bajo tierra, de donde se desprenderían los cineastas que también trabajaron previamente en los *Cuadernos de Cine* (los originales con André Bazin frente a la tropa, no los que han tomado el nombre prestado y que ya se sabe quien los publica en Colombia y con qué resultados). Pero poco o nada de lo anterior se tiene hoy en los círculos de cinéfilos, no al menos en esta pequeña ciudad que promueve el conocimiento en cada eslogan proveniente de las políticas de educación del gobierno de turno. El cineclub en cuestión, se vale de estudiantes de la misma universidad a quienes “les gusta el cuento” para que organicen los ciclos y efectúen las gestiones del caso, pero ha abandonado por completo la función base del encuentro colegiado alrededor del título expuesto. Si son jóvenes entusiastas seguro se comprometerán con Eurocine o cualquier otro circuito de exhibición de filmes extranjeros o cuanto festival de cortometrajes que se les atravesase, o se aventurarán a invitar a alguna de las estrellas de la fauna y flora de la filmografía nacional para que ofrezca unas charlas un par de tardes. Pero no más. No hay procesos de formación continuos, no hay indicadores en el orden del impacto cultural que una actividad de estas pueda generar, mucho menos un movimiento cinematográfico consolidado resultante del cineclub, que muchas veces ni siquiera es tal, sino un videoclub donde el disco y el *video beam* son las principales herramientas. Y si esta es la mecánica de uno de los cineclubes más tradicionales de la pequeña ciudad, ni qué pensar de los que apenas sobreviven. Y el caso sirve para ilustrar lo que sucede en otras localidades e instituciones en diferentes niveles y escalas, que presumen de llevar muchos años en la misma contienda.

Y antes que más de uno empiece a rasgarse las vestiduras por las palabras insolentes del hereje que les critica por “pasar películas” solamente, no hay que desatender el primer enlace tangible que plantea el hecho de exhibir cine: la emoción. Quienes fuimos capturados en la red del séptimo arte solemos ser transportados de un lado a otro por los nexos que se crean entre público y producto, o entre espectadores y creadores; vamos para alguna parte pero nunca llegamos, porque el cine es el círculo sin fin, donde cada uno se adhiere a lo que la cinta le ofrece y que no es igual para todos. Es sin duda un lugar común, pero lleno de trampas y recovecos que solo pocos terminan por sortear. Así y todo nos gusta, nos completa de alguna manera, llena los vacíos que los libros no suplen, que el teatro sugiere y que la plástica ataca desde lo estático de sus obras. Quizás la música sea lo más parecido al cine en cuanto a propiciar golpes emocionales directos, sin desconocer por supuesto la magnitud y la dimensión de las demás manifestaciones artísticas y las formas que ellas mismas sugieren para presentarse al público. Pero es de considerar que es la imagen en movimiento la que conecta con la velocidad del impulso eléctrico transformado en el cerebro y recién capturado en la retina, superando a otras propuestas en la celeridad de construcción de un enlace emocional. Cine independiente a dos mil quinientos pesos; por dos mil y punta de pesos podemos acceder a un buen número de signos y símbolos consignados a 24 cuadros por segundo bajo el formato clásico, u otros cuantos en el digital.

Empotrado a la sucia silla de la vieja sala de esta universidad donde funciona el cineclub, o bien acomodado en su casa frente al televisor, cada cual obtiene lo suyo; mal o bien nos hemos encargado de vivir una experiencia personal al son de la imagen de donde podrían esperarse variadas reacciones y derivaciones. Así debieron empezar los grandes cineastas en sus épocas y con los artilugios tecnológicos disponibles en el momento, así debieron

iniciar muchos de los escritores y críticos, y los demás que de alguna forma se sintieron inspirados por todo aquello que se paseaba por la pantalla. Y por supuesto, no podían quedarse por fuera los que solo disfrutaban del evento, quienes ocupan sus horas de descanso o simplemente saturan su curiosidad.

¿Qué es aquello que debería dejarnos el cineclub?. ¿Cuál es su legado si es que pudiera hablarse de una herencia?. Pareciera obvio: entretenimiento. Pero no es solo cuestión de distracción. Es importante recalcar su competencia como sustento de procesos posteriores ligados a la cinematografía en cualquiera de sus áreas de trabajo. No es un tema solo de exhibición, ya que la formación y la producción son complementarias: cada una hala a las otras dos, y la otra hace lo suyo con las demás. La producción cumple su fin al enseñar sus obras, y estas son posibles gracias a personas y organizaciones instruidas en las diferentes secciones de la profesión; a su vez estos últimos terminan por alimentarse de la exposición de los productos. El cineclub es parte del primer soporte mencionado, y más que ser complementario frente a la oferta comercial, es el espacio idóneo para el diálogo alrededor de la obra cinematográfica. Si tal cosa se pierde, este sería el apéndice de la sala cuyo objetivo es puramente lucrativo a expensas de su cartelera, el suplemento barato para quienes no pueden costear su entrada a la gran función. Es claro que hay un valor agregado en los círculos alternativos de distribución y exhibición, y que debe preservarse como mecanismo de atracción para potenciales miembros de la dinámica artística y cultural de una ciudad, región o país. Pero no todo es culpa del organizador, aquel estudiante entusiasta de universidad pública que ofrece “bonos de apoyo” para su proyección a dos mil quinientos y luego los discos por el mismo precio. A título de experiencia personal, quien escribe estas líneas “quemó” su etapa en la pequeña sociedad como gestor de salones alternativos en una organización donde se enseña el francés y se promueve

la cultura francesa en la ya referida ciudad conservadora. El director de dicho centro exigía lleno total de la sala sin importar el título de la película o el ciclo propuesto. Para él era más importante mostrar a la junta directiva el número de sillas ocupadas en sus informes, que procesos de fondo relativos a la cinematografía. Anteriormente buena parte de las 60 sillas dispuestas en la biblioteca con nombre de escritor francés permanecían vacías; los antiguos coordinadores cobraban el famoso bono de colaboración en la entrada, y no fue hasta explicarle que se incurría en un delito al obtener dinero sin pagar ciertos impuestos que se autorizó la entrada libre. Pero hasta ahí llegó la victoria: nunca entendió que el real impacto del cineclub era lograr que por lo menos una persona llegase al final del año hablando de cine con argumentos sólidos en vez de un enjambre de sonrientes simpatizantes. Si esto pasa en una institución que supuestamente promueve el intercambio cultural, no hay que esforzarse en deducir que pasará en otras que obedecen a intereses más frívolos.

Para concluir, debe anotarse que algo no ha cambiado y difícilmente se alterará en su esencia: el enlace emocional trazado por el creador hacia el espectador a través de una obra, y validado por este último cuando algo se remueve en su interior. Tal agitación puede valer a la fecha solo dos mil quinientos pesos, y ocurrir en el salón o en la propia casa gracias a la oportunidad que brinda la tecnología y que años atrás imponía a la concurrencia desplazarse a un sitio específico; hoy, si el cinéfilo es medianamente sociable quizás esté presto a visitar el local, de lo contrario probablemente si inclinará por la privacidad. Qué tanta falta hace en cualquiera de los casos la conversación a partir de lo visto, el contraste con el texto especializado, el apunte de quienes estudiaron cine o se prepararon para el debate, y con todo ello, el enriquecimiento del saber en torno a la cinematografía. Quedan atrás los salones oscuros y repletos de seres que se asemejaban a los de la noche en su palidez y ojeras, ocultos tras las sombras y

el traqueteo del aparato proyector, dispuestos a verse las caras una vez se encendieran las luces y a departir sobre su pasión y erudición. Sin esto estaremos asistiendo al elemental hecho de accionar un aparato que reproduzca el disco o la cinta, y testificando sobre el ocaso del cineclub: se desaprovechará el ámbito idóneo para la instrucción en cine, coyuntura más que apropiada para la ejecución de proyectos concernientes a las dinámicas culturales y artísticas particulares y cuyo primer resultado visible es el juicio calificado; seguiremos a merced del abogado, del médico, del comunicador social y del aprendiz de filósofo que se creen expertos en cine y que son los llamados a llenar las páginas de publicaciones y notas de los noticieros en las secciones de entretenimiento, ya que no hubo oportunidad de desarrollar y fortalecer espacios donde la exhibición fuese inseparable de la argumentación, y por lo tanto de filtrar la habilidad crítica de la opinión superflua, todo ello en detrimento de la constitución del fenómeno cinematográfico que ve en el espectador y en el criterio acreditado uno de sus principales cimientos. Suceso pretencioso para muchos sujetos ese de congregarse a debatir y manifestar algo de conocimiento, pero precisamente ese es el fondo del cineclub. Quien escribe esto prefiere la pedantería a la mediocridad, así implique más trabajo, así no resulte tan cómodo, o así cueste más de dos mil quinientos pesos.

Pequeña oda al cineclubismo

Por: Yimmy Restrepo Hamburger

*Integrante del cineclub Alberto Alava de la
Universidad Nacional de Colombia*

Al ver la cartelera de las salas de cine de las grandes (y oligopólicas) empresas de exhibición en Colombia se manifiestan distintos sentimientos encontrados que se generan principalmente, debido a que si bien se ha ganado espacio en lo concerniente a la variedad de títulos que se ofrecen, y aunque en la capital son más las salas, múltiples las opciones y los espacios, aún se siente el agobio y la constante presencia del avasallante cine estadounidense, y en particular del impulsado por las grandes productoras y distribuidoras, que con sus historias y fórmulas mil veces repetidas, absorbe una gran cantidad de público que aún visita las salas públicas, reduciendo así de forma considerable la posibilidad de que el espectador acceda a una experiencia cinematográfica mucho más edificante.

El trabajo de más de medio siglo de personas, cineclubes, festivales y diferentes eventos de cine en Colombia ha tenido como consecuencia el hecho de que en las carteleras cinematográficas aparezca un pequeño aparte denominado “cine alternativo”, y si bien este no tiene todavía la suficiente importancia debido a que es un

esfuerzo incipiente por absorber un pequeño y limitado número de personas que quieren experimentar las diferentes facetas del cine, tiene su implicación y valor dentro de nuestra mercantilizada y manejada sociedad, tratando de encontrar que los medios de difusión, como el cine, son un soporte de nuestra cultura, intentando de esta manera escapar de los productos regulares que la industria cinematográfica tiende a lanzar al inconsciente colectivo, creando un freno, o peor aún, un factor de retroceso al deformar la sensibilidad artística del espectador, evitando que el escaso arte existente con posibilidades de concertarse pueda cumplir con su función social.

El cine ha sido y es considerado hasta hoy como espectáculo, debido a que el hombre únicamente es concebido como espectador. Una nueva cultura cinematográfica surgirá de la validez de sus ideas, de la originalidad de su lenguaje y sobre todo de la utilización cultural y política que se haga de la misma. Un cine que moviliza, que inquieta, que sacude conciencias, es no-racional en nuestro tiempo, porque es más importante llegar a diez millones de personas y un número de ganancias generadas por taquilla, que transformar la vida de un solo hombre con la verdad que conlleva una idea, pues “... *el cine, si se hace bien, regala pequeños fragmentos de vida que nunca olvidarás...*” Amarcord (Federico Fellini, 1973).

Allí entre la multitud, casi sin ser vistas, en medio de esta zoonocidad, se encuentran unas especies que, aunque en vía de extinción, se niegan a dejar de existir. Se los ve en grupos pequeños desafiando la soledad, el miedo de la noche y el más grande enemigo que tienen, la indiferencia. La indiferencia de una realidad con la que todo el mundo coexiste pero nunca vive. La realidad del cine. El cine y todos los medios masivos que se meten en nuestras vidas sin permiso, carcomiendo la poca identidad que nos queda como personas y como sociedad. Los cineclubistas, los cineclubes, el cineclubismo, son palabras que flotan

por ahí esperando que algún día cobren su verdadero significado, y no permitan la invasión despiadada de todo lo que vemos y escuchamos. Más que un búnker donde se refugian ciertos amantes del arte cinematográfico un cineclub debe ser el espacio para reconciliarnos con lo que realmente es el cine en la sociedad actual, con su función artística, crítica y hasta política. No debe ser únicamente la distracción de un martes o un fin de semana. El cine debe ser un prisma que deje ver todo lo que nos llega reflejado a través de esa pantalla gigante. Nada está creado definitivamente. El cine no lo está. Y por ello un cineclub es un espacio en donde siempre se está creando la idea de cine, en donde permanentemente se construye y reconstruye una sociedad y una realidad a través del lente de una cámara o de un proyector. No es una labor fácil, sobre todo con el monstruo de la indiferencia encima, pero es una responsabilidad social que alguien debe asumir.

Todo cineclub es una modesta academia de arte cinematográfica, hoy tan necesaria e importante en la vida diaria, no se trata de una simple erudición sino de considerar al cine espejo de la realidad contemporánea en la que todos actuamos y de la cual todos somos responsables.

Muchos leerán estas líneas y su vida seguirá igual, pero siempre habrá alguien que se una a nuestra lucha por no desaparecer.

Diario de una cineclubista

Por: Inés Agresott González

Gestora cultural y cineclubista. Fundó la Muestra Internacional de Cine de Cartagena de Indias y el Festival Internacional de Cortometrajes FENACO

Realicé mis primeros pasos como integrante del cineclub de la Universidad de Cartagena, luego dirigí el “Club cultural Vlad” y el cineclub “El ojo que nos mira” de la Escuela de Bellas Artes. También programé en “Quiebracanto”, la Alianza Colombo Francesa, el Museo de Arte Moderno, e hice parte del proyecto “Cine en los barrios”, del Instituto Distrital de Deporte y Recreación, en Cartagena.

Esa primera etapa de mujer cineclubista, comprometida con la formación del público –en medio de un gremio masculino y tradicionalista–, me permitió comprender la necesidad de buscar nuevos espacios de difusión. Por ello, organicé con la Alianza Colombo Francesa la primera Muestra Internacional de Cine de Cartagena de Indias, que a la partida del país, heredó mi pareja y compañero de lucha de esa época, Nicolás Román.

En una decisión motivada por diferentes causas, hace once años, me fui a vivir al Cusco en Perú, hermosa e histórica ciudad de los Incas, donde no había ni una sola

sala de cine. En el pasado tuvo su período dorado, que se llamó la *Escuela de Cine Cusqueña*, pero cuando llegué solo era un recuerdo.

Empecé a trabajar en el cineclub de la Alianza Francesa de Cusco, organizando ciclos de cine, muestras, proyecciones de cine en los barrios, etc... justo en ese momento, apareció un adolescente pelirrojo diciendo que le gustaba el cine y que quería ayudarme en todo lo que pudiera: César Alberto Venero (1).

Trabajé también en la Municipalidad Provincial de Cusco, manejando su cineclub, que hacía sus proyecciones en el Teatro Municipal, se organizaron maratones cinematográficas de 48 y 72 horas sin parar; se creó un Festival de cine infantil; de igual modo el cineclub presentaba películas en los barrios, etc. Las salas se llenaban, los cusqueños acudían masivamente y ahí, justo en ese momento, cuando estaba a punto de cumplir 33 años, decidí crear un Festival de cortometrajes. La ciudad imperial del Cusco tiene similares características que Cartagena de Indias: es patrimonio histórico y cultural de la humanidad, es pequeña y turística; yo me preguntaba ¿cómo es posible que esta hermosa ciudad donde nació la persona más importante de mi vida, mi hija Bárbara, no tenga su propio Festival?.

Comencé a investigar, por qué habían fracasado quienes intentaron alguna vez hacer festivales, para aprender de ellos, no repetir sus errores y así nació el Festival Internacional de Cortometrajes FENACO en Cusco (2). Todo el mundo pensó que había enloquecido, ¿cómo pensaba, sin dinero, realizar un Festival?. Siempre he creído que los cineclubistas somos locos y adictos, que soñamos con nuestro propio espacio para hacer una fiesta de cine, donde la retribución no es monetaria sino sensorial y que al momento de pasar el éxtasis de las proyecciones y la asistencia del público, quedas con las manos vacías y muchas veces endeudado, pero ávido de intentar de nuevo

sentir ese agri dulce placer de volver a exhibir, para que la gente vea esas joyas cinematográficas que encontraste en tu búsqueda de la variedad audiovisual, fuera de la cartelera hollywoodense.

Busqué chicos que me ayudaran, y ahí apareció Alex Sander Aragón que fue muy importante en este proceso. Este Festival se hizo con la plata de los pañales y de la leche de su hermana mayor: Bárbara. Nos reuníamos en la sala de mi apartamento y comprábamos *pollipapas* de un sol para todos, parecíamos una comunidad *hippie*. Elaboré la lista de personalidades del cine en Perú, y me fui a la capital a buscar dinero y jurados para el primer Festival, con la “colaboración desinteresada” de una nefasta persona acostumbrada a timar incautos en este rubro. En la lista de invitados estaba quien se convertiría en mi esposo y apoyo incondicional, Christian Wiener.

El padrino del primer festival fue Don José María Escriche, director del Festival de Cine de Huesca, uno de los más importantes en el mundo del cortometraje. Al final del evento me dijo que aguantara los primeros siete años, que eran los más difíciles, y que después todo sería más fácil, que él había apadrinado varios festivales en su nacimiento y veía a este como un evento que perduraría en la historia.

La ley de cine vigente en el Perú no contempla ayuda a los festivales ni a la exhibición cultural, solo se limita a dar fondos para concursos de producción de películas. Tampoco existía, hasta el año 2010, un Ministerio de Cultura, y a escala de autoridades regionales y locales, el apoyo a la actividad cultural depende del humor político y la afinidad amical de los funcionarios de turno. Igual ocurre en la empresa privada, donde todo depende de padrinazgos sensibles al tema. Ni siquiera son capaces de visualizar que un Festival puede convertirse -como en otras partes del mundo- en una alternativa económica

y turística para la ciudad donde se organiza, además de otorgarle un renombre internacional.

A lo largo de estos años he tratado de promover el Festival, y encontré muchas veces que los medios en general están muy poco interesados en eventos culturales, y más aún si se realizan en las regiones. Intenté en un momento “farandulearlo” un poco, haciendo además una ceremonia de premiación en Lima con un estilo y “glamour” propio del país. Pero cuando tuve oportunidad de viajar invitada por otros festivales en la región, me di cuenta de que lo que estaba haciendo no era lo mío, que estaba dejando de lado mi formación y mis orígenes como cineclubista y promotora cultural. Claro, en esos países si hay una política cultural y apoyo de sus estados, pero no por ello FENACO debía desnaturalizarse.

Han pasado ya ocho años y FENACO con todas las necesidades y sufrimientos de un evento hecho en un país bastante centralista y discriminador de las regiones, ha logrado sobrevivir precariamente pero lo ha alcanzado; una de las grandes satisfacciones es haber conseguido una convocatoria de más de 40 países, recepción de más de 800 cortometrajes cada año, maratones de por lo menos 300 cortometrajes en competencia, y últimamente la participación de largometrajes.

Al principio sufría mucho por no tener el apoyo estatal, al ser cerrados los locales en plena proyección, no tener papelería en ciertas ocasiones, no tener dinero para contratar personal, siempre repetía una y otra vez que era la última vez que lo haría. Hoy ya no digo eso, he aceptado que soy masoquista y que cada país tiene lo que merece.

En el 2010, el Consejo Nacional de Cinematografía del Perú -CONACINE- emitió una resolución donde decía que el evento no existía, todo esto para salvaguardar el puesto que tienen los exhibidores comerciales en el Consejo Directivo de ese organismo. En estos días se están destapando las ollas podridas de la cinematografía

peruana, quedando muy mal parado este organismo. Con la instauración del Ministerio de Cultura se espera que por primera vez en el Perú se acepte el término *Festival de Cine* y que estos reciban verdadero apoyo, que dicho respaldo no dependa de la voluntad de la autoridad de turno -aunque hemos contado con la suerte de que el actual Alcalde de Cusco, apoya el Festival-.

Hoy, en estos momentos, cuando escribo este artículo, lucho al lado de los cineastas regionales del Perú, mis iguales en necesidades (ya que este es un país dividido en dos: la capital Lima y todos los que estamos fuera de ella), en contra de la discriminación y el centralismo, lucho por una verdadera Ley de Cine para el Perú, una Ley soberana, inclusiva y descentralizada. Derrumbando tótems idealizados que han llevado en este rubro al país al atraso total en comparación con el resto de la región.

Además, se ha aprobado una ley suicida de cine, en favor de los *Majors* de Hollywood y no del cine nacional, de la mano de un congresista corrupto y de un gremio de cineastas mediáticos y ambiciosos agrupados en la APCP. Veo que mi futuro como organizadora de un Festival seguirá dependiendo de voluntades o del azar, pero no de una ley o de una política cultural coherente... cada día que pasa me siento orgullosa de mis orígenes cineclubistas, pero cada uno es llevado por la vida a donde debe estar y luchar.

Bibliografía

1- César Alberto Venero, Alex Trujillo, Marco Moscoso y Marco Vega, han creado un amplio movimiento de cineclubes en Cusco.

2- El Festival Internacional de Cortometrajes FENACO, se realizó en Cusco hasta el año 2011. La ciudad de Lambayeque en el Perú, se convirtió en su nueva sede.

Quiero agradecer especialmente a: Bárbara, Tona, Christian, Joel, Edith y Pepo, por su incomparable apoyo humano.

El gacela

Por: Alexander Cobo Ortiz

*Cinéfilo y Presidente de la Cinemateca de la Orinoquia.
El gacela, es una de las historias de su compendio de cuentos
cinematográficos*

Era el más veloz de toda la provincia desde que un día en que le regalaron una burra, cuando tenía doce años, era una bicicleta con canasta y parrilla; desde que se subió por primera vez no hizo otra cosa que practicar día y noche, aprendiendo nuevas técnicas de pedaleo, métodos sofisticados que le permitían detener la brisa, escalar montañas empinadas sin descansar, bajándolas a máxima velocidad; era tanta la potencia de su pedaleo que no existía nadie en el pueblo que resistiera su ritmo, tenía que competir con motos y carros a los cuales siempre sacaba ventaja. Por ello lo llamaban “*El Gacela*”.

Todo el pueblo veía en él un futuro campeón mundial que los redimiría del anonimato, abandono y mediocridad en que vivían. El alcalde tomó la decisión de inscribirlo en una carrera departamental ofreciendo total patrocinio. En la colecta pública le compraron una bicicleta profesional. Todo estaba planeado, nada podía fallar en el camino del campeón: *El Gacela*.

Pero... pasó lo que nadie podría haber llegado a sospechar. *El gacela* se negó a participar, no hubo poder humano capaz de convencerlo de lo contrario, se utilizaron todos los métodos de disuasión, su madre le rogó, su papá lo molió a golpes, el cura lo intentó sugestionar con un castigo divino por no cumplir la ley de Dios de realizar la tarea a que había sido enviado a La Tierra: ser campeón mundial.

La noviecita de la tienda de la esquina le llegó a prometer lo que nunca le había querido ofrecer, la “pruebita de amor” esquivada de todas las formas, hasta la copera de la cantina del terminal de buses dueña de su iniciación en las lides del sexo, intentó en vano convencerlo.

A todos les decía que el arte que practicaba no era para competir ni ganar prestigio, constituía una necesidad vital, una razón de existir que sobrepasaba los convencionalismos y racionalidad de este pueblo, que en cierta forma constituye una metáfora del racionalismo de los pueblos.

La amargura y frustración envenenó a todos los habitantes, lo despreciaron, hubo por fin unanimidad en algo que los identificó como miembros de un mismo destino mediocre. Le llamaron *El Gallina* en lugar de *El Gacela*, “hombre sin pantalones” pues consideraron sus argumentos como excusa de cobarde. El cura lo excomulgó, los padres lo echaron de su casa, la copera le suspendió los servicios gratuitos de compañía y sexo que desde los quince años le daba; la novia le terminó y el alcalde, el más ofendido por los planes políticos que tenía organizado con los triunfos de *El Gacela*, logró expulsarlo del pueblo.

A él sin embargo nada de esto le importaba mientras tuviera su bicicleta y su exuberante juventud de 17 años, cuatro meses y tres días... podía vivir en las orillas de las carreteras, comer frutas silvestres y practicar cada vez técnicas más avanzadas de velocidad; llegó a

lograr un kilómetro por pedalazo, logrando velocidades inalcanzables por humanos corrientes.

Con esta experiencia de vivir como animal silvestre en plena libertad, comiendo y viviendo donde quisiera, se le ocurrió la mala idea de dar la vuelta al mundo en su bicicleta.

Y así, llegó al epílogo de su corta vida. Al inicio de su meta anduvo todo el país por campos y ciudades hasta que un fatídico día se halló en una carretera en medio de un tiroteo de una guerra que no era su guerra, de un país, que era el suyo, una bala trapera atravesó el corazón de *El gacela*.

El pueblo recibió los despojos del *El Gacela*, lleno del mayor rencor e impotencia pues guardaban la esperanza de que cambiara de idea. Le hicieron un entierro de tercera en el peor rincón del cementerio. Allí reposó su cuerpo hasta el día en que al cura, el más marrullero y truculento de la comunidad, se le ocurrió la maravillosa idea de sublimar los despojos de *El Gacela* sacándole provecho a su muerte.

Fue así como inventaron que él se estaba entrenando para participar en la carrera ciclística más importante del mundo y que no había participado en la competencia departamental porque era demasiado bueno para esas vueltas pequeñas.

Además se inventaron que los carros y motos contra los que competía eran de alto cilindraje y potencia, se convirtió en tan creíble la historia que hasta los mismos habitantes del pueblo se convencieron a sí mismos, a tal grado que le construyeron un altar en la mejor parte del cementerio, e incrustaron la vieja bicicleta como monumento. Hoy es candidato a santo, dado que se le atribuyen milagros, son grandes las romerías y peregrinaciones provenientes del mundo entero, hasta el Papa en una visita que hizo al país visitó la tumba de *El gacela*.

La que fuera su novia, años después, se enorgullece ante sus nietos de la grandeza de su amor y de la devoción que le brindó en vida a ese gigante milenario que fue *El gacela*, si no hubiera muerto seguro serían nietos de él y no del desgraciado del ex-alcalde que le tocó en suerte como marido.

Pero ojo, yo que fui testigo, escribo esto antes de que se me olvide: *El gacela*, amigos míos, jamás quiso ¡la grandeza!.

El público general no existe

Por: Sergio Álvarez Uribe

Cineclubista y miembro del colectivo audiovisual

Pimentón Rojo

*Aunque los hombres de gusto delicado son raros,
son fácilmente distinguibles en la sociedad.*

David Hume

Cuando se inaugura un cineclub la pregunta es siempre la misma y se extiende a cualquier empresa como un eco en el que se han gastado postgrados enteros para responderla: ¿quién es el público?, ¿quién sacará tiempo -y no dinero en este caso- para dárselo a un espacio donde se requiere absoluta concentración para ver una película no escogida por ellos y la disposición para hablar de temas impuestos que pueden no interesarles por un moderador que puede llegar a ser pedante?. “Nadie”, sería una respuesta demasiado fácil y escapista y “algunos” demasiado superficial e imprecisa.

En mi poca experiencia y sin la pretensión de desarrollar una teoría del gusto como la de Hume he llegado a una humilde conclusión provisional: *el público general no*

existe. Obviamente esto no responde el quién sino de manera negativa.

Cuando estoy diseñando la programación del cineclub me abruma la pregunta de “si vendrán” en general. Pero después de mucho análisis, y mucho estrés que es siempre innecesario e inútil, he descubierto que es la preocupación equivocada, y ahora siento como quien descubre lo obvio: el agua moja y las historias en imágenes emocionan... aunque no a todos de la misma manera. El “si vendrán” que se refiere a un “ellos” anónimo ha empezado a convertirse en personas reales con teléfonos, correos electrónicos, hábitos, lugares que frecuentan, gustos específicos y sobre todo personas con películas predilectas. La tarea de programación entonces se me ha vuelto un asunto de articular las cosas que quiero mostrar con un público cada vez más específico que ya no puedo reducir a una etiqueta como afrodescendiente, adulto, o familiar, sino más bien, a descripciones que se alargan en precisiones: los estudiantes de Radio y Televisión de IV semestre que están dando la clase de producción, el jubilado de la esquina de la 49C de Barranquilla que siempre quiso ser bohemio y le tocó ser vendedor para sostener a su familia, el amigo del vigilante al que le dijeron que estaban dando películas gratis todos los miércoles y así la lista va aumentando y las casillas genéricas de la primera tabla que hice en un documento de texto no funciona.

La experiencia más reveladora la tuve con la proyección de la película *Celebración*. Tuvo una acogida que no esperaba y la gran mayoría llegó a ciegas porque la publicidad para presentar la película consistió en enfocarse en la parte de producción y no en la trama. Hubo gente adulta y gente más que joven y todos se quitaban la palabra a la hora del debate al final de la película.

Las razones por las que unos y otros evidenciaban su positiva valoración eran tan disímiles como contradictorias.

Empecé a construir una pequeña teoría del gusto tan específica al cineclub como abierta en el sentido de no ser una camisa de fuerza, pero sí una herramienta para programar con éxito, definido este como una experiencia satisfactoria para sus participantes y promotores. ¿Cómo clasificar entonces un público tan diverso?, obviamente algo tienen en común pues disfrutaron -a su modo- de la misma película. Finalmente reconocí lo que ahora considero una clave inicial para entender esa compleja y casi siempre inaprensible construcción llamada público: ante la dificultad de capturar la atención de un público, -cualquiera que este sea- lo único que creo que puedo ofrecer desde el cineclub es un espacio que pretende trascender su realidad física, hacia una, un poco más intangible que se instala orgánicamente en el espectador en forma de deseo de asistir y de jamás perderse ni una película... un espacio para la mente. Y cuando estén allí, si empezar a entenderlos.

Espejismo

*Ese morir soñando
o soñar muriendo
ese vivir anhelando,
vivir a pocos
y luego...
desaforado
eso es el cine.*

Por: César Cortez Rz

*Antropólogo, corrector de textos de la Universidad Nacional
y director del cineclub Mugre al Ojo*

Hoy durante el día estuve recluido voluntariamente en mi refugio urbano, hice lo mismo que el conde de Transilvania, no podía ver la luz, pero me sentí preso. Pensaba que era otro día perdido. Giraba como mosca, en círculos, sin hacer gran cosa. Me libré de algunos amarres y sentí libres de algún grillete mis pies hoy no trajinados. De pronto me asomé a la ventana y advertí la augusta presencia de Selene en su fase de total luminosidad. Con la Luna así cambian y se alteran las mareas de mi corazón, hay momentos en que me pongo muy sensible y durante instantes siento como convulsiones o estremecimientos al pensar o revivir sucesos. Ahora pienso que es un buen momento para salir a cine.

Después de caminar muchas cuadras, en la pared de un templo encuentro enfrentados dos grafitis que desde hace mucho tiempo se han dibujado en mis sueños, uno dice: “El hombre es el opio de la religión”; y el otro, “Debemos emborracharnos mientras estemos sobrios”. Son casi las seis y media de la tarde y en un santiamén cambia todo en la parte del cielo que se alcanza a divisar: ahora parece delinearse el llanto, es un azul tejido de tristeza que va cambiando con el reflejo de las luces citadinas y quizá los reflejos del *smog*. Gotitas de lluvia comienzan un suave descenso... pero de improviso parecen cántaros y yo hago el escurridizo, raudo parezco desplazarme más que caminar. Está triste el cielo nocturno porque ya no estás para alegrarme. Destellos fulgurantes vienen a hacerme compañía y solo veo sombras que huyen despavoridas como nubes llevadas al Caribe por los fuertes vientos. El pavimento parece cada vez más familiar... tantas veces le he visto en mis tristezas... cuadrados, hexágonos, gris, naranja... torrentes aparecen súbitamente y con ellos la ominosa presencia del lodo de “Center City”, mezcla de todas las esencias esparcidas por la urbe. Sin embargo, pienso en un rostro feliz, aquella faz circundada en dorados matices que últimamente aparece en mis desvaríos. Aquella luz que ilumina los recónditos confines que quizá nunca ha explorado alguien. Me engaño a mí mismo y digo en voz alta: ¡Todo sea por el cine cubano! Muchos rostros se divisan y adivino un gesto común a todos ellos: la sorna... quizá me ven como a pelícano subido a un pedestal en el centro de una iglesia, o quizá como anuro que ha sido descubierto en una lechuga dentro de un refrigerador. He cruzado de último la meta pero llego y aquí encuentro supermanes caribeños que no imaginé hace mucho ni hace poco. Figuras cotidianas, hechos de aquí... algo de propaganda, pero, ¿qué no lo es?.

Mientras hago una larga fila para entrar a ver el filme, creo escuchar una *voz en off* que manifiesta algo así como:

“Dícese que cuando fue creado el mundo merced al resoplido de un dragón dado a una roca suelta, apareció de allí -como por arte de magia- Natura con sus variadísimas formas, colores, sabores, olores y etcéteras. Producto de ese resoplido, se expandieron partículas a todo lo ancho y largo de algo así como una gran ventana de cristal destrozada con estrépito sin par. En uno de los rincones cayó un fragmento de roca que fue el más afectado, pues rodó y rodó, y en su viaje sin dirección se untó de toda la suciedad que le cupo, por lo cual le llamaron tierra (que quiere decir mugre en ciertas regiones del espacio) y fue apartado del resto de partículas que se negaban a ser contaminadas por aquella desventurada...

Después de eones de espera, producto de la fusión y el movimiento, aparecieron ciertos especímenes en el fragmento de roca, dichos seres comenzaron a afianzarse en su hábitat y no les fue necesario invadir o “proyectarse” más allá de sus necesidades para sobrevivir. Pero esta alegría no les duró más que unas pocas horas, algo así como medio día, porque debido a esas contradicciones propias del destino, viendo los grandes dragones que en aquél inhóspito paraje de ayer se afianzaba cierta armonía, envidiable equilibrio que en pocos lugares se halla –un día que había amanecido más gris, nublado y triste que otros, mandaron entonces algo así como un toque mágico– y de él surgió una especie extraña que empezó a comportarse raro, pues anarquizó desde un comienzo todo. Comenzó a caminar erguida y mirar al infinito, le dio por imitar lo que veía en el cielo –grisáceo a veces, muy brillante otras–. En medio de su delirio este espécimen comenzó a levantarse contra toda clase de comportamiento colectivo y un aciago día (así son llamados por ellos los microsegundos) capturó una llama y con ella espantó a esos congéneres con quienes había aprendido diversos dialectos producto de su matinal locura. Desde ese instante se autodenominó hombre (palabreja que quiere decir “*el que todo lo pretende y todo lo destruye*”). Este espécimen, de sí enemigo, fue

“evolucionando” a costa de sus vecinos, aparecieron entonces la caza, la pesca, la metalurgia y la agricultura, labor que lo hizo establecerse, al menos por cierto tiempo, en un solo lugar, brotando así el concepto de propiedad, incordio tal que se utilizó en sucesivos actos de posesión, brutales manifestaciones que ocasionaron caos general...

El cielo cambiaba entonces de brillante a gris y el hombre observaba a su alrededor, ambicionaba todo lo que no era posible alcanzar a su primigenia inteligencia. Se detenía en observaciones que ningún otro ser se planteaba, como por ejemplo el por qué del comportamiento de las hormigas o de las aves, que eran más organizadas que él. Viendo el vuelo de estas nació su mayor inquietud: surcar el cielo. Esta idea le llegó primero que cualquier otra, no quería transportarse raudo por el suelo o el agua, que eran sus medios naturales: pretendía volar. En este su propósito todo lo arrasaría, ¿quién podría interponerse?. Costó su proyecto la vida de aquellos con quienes amaneció, se iba quedando solo pero... ¿eso qué importaba?. Volaría por sobre todos. Ideó mil maneras hasta que finalmente pudo mantenerse en el aire al menos por unos segundos y así sucesivamente hasta girar varias veces en torno a esa roca sucia llamada Tierra. Al cielo, que desde la aparición del hombre se volvió gris, se debe pues la tristeza que acompaña la tez de los elementos utilizados por el hombre para surcarle y aparece reflejado en ciertos lugares de los aparatos. Es aquella impotencia, esa desmesura, esa agonía siempre latente. Es la incertidumbre. El hombre alcanzó a remontarse al cosmos y viajó a la Luna o Marte, pero nunca llegará a ese anhelado cielo que le es antinatural”.

Cuando voy entrando a la sala concluye la susodicha voz:

“Quizá por lo mencionado antes, el hombre inventó una especie de firmamento local donde se hallan algunas de sus creaciones: las cercanas estrellas de cine. Para hacer películas el hombre aprendió a manipular la luz y

creó los personajes a su imagen y semejanza y al igual que el original creador no podía admitir que su obra creyera en él, tampoco le importaba. Concibió historias de invasiones extraterrestres a su imagen y semejanza y por eso en ellas se cuenta sobre la guerra y no el amor que prevalece oculto como personaje secundario o sin parlamento. Ha llegado a tal punto de incredulidad en su obra que cuando cuenta sobre la realidad nadie puede dar crédito a lo que dice, en cambio los temores transmitidos por las acciones de la ficción venden y son vistos como hechos posibles. A lo largo de su trayecto en esta roca ha aprendido que el miedo vende y no le importa quedarse solo, quiere volver todo oscuro para iluminarlo con su película. Pretende el hombre igualarse ahora a la luz, ¿pero cómo hacerlo si es un mar de tiniebla?”.

Al empezar la película abandoné esos pensamientos, después de todo quienes tenemos por afición el cine somos seres errantes que a través de nuestra imaginación deambulamos por universos creados por otros que sí se atreven a contar su historia.

Risas conscientes

Por: Vanessa Cantillo Mosquera

*Integrante del cineclub de la Alianza Colombo Francesa de
Barranquilla*

*“Tati tenía el sentido de la comedia porque tenía el sentido
de la extrañeza”*

Jean-Luc Godard

El tan esperado material de la Embajada francesa había llegado. Era la colección de las películas más importantes de Jacques Tati, aquel actor, cómico y director de cine de ascendencia rusa, amante del sonido, que en vez de Tatischeff, su apellido real, era conocido por uno más corto y sonoro: Tati.

Era el gran momento y no podía dejarse pasar por alto, así que dejamos atrás el ciclo de ciencia ficción que estaba programado desde comienzo de año por el de comedia con Tati, que incluía sus primeros cortometrajes y cuatro películas: *Jour de fête*, *Les vacances de Monsieur Hulot*, *Mon oncle* y *Play time*.

Al fin y al cabo fue una muy buena decisión. Si no, que lo diga el público...

Risas y más risas

La sala explotaba en carcajadas y solo se alternaba con el silencio impávido y los ojos bien abiertos de quienes observaban con expectativas las acciones de *Monsieur Hulot*. Entre secante y extraño se escuchaba algún sonido constante característico de las películas de Tati, como los tacones de las mujeres o el chirrido de las puertas, intercalándose con las risas de los presentes en la sala.

Jóvenes, adultos y chicos disfrutaban de una comedia antes no vista por ellos, ni en cine y mucho menos en televisión.

Pero no todo fue risa

Como quien no quiere la cosa, o tal vez como la querría Tati, muy sutilmente los fue sumergiendo en el fondo y no en la forma, pues sus comedias contenían una crítica evidente, que el público no podía perderse.

Y así como les hizo reír también les hizo hablar. Sobre el capitalismo o “los americanos” –como lo menciona el cartero en *Jour de fête*– y su influencia, de tecnología, comedia, de los gags visuales, del sonido, del decorado y los espacios, en fin un poco de todo, hasta dio para recordar historias similares.

¿Quién sabe cómo habría pensado Tati o cómo se imaginaría a los espectadores apreciando sus filmes? Alguien había mencionado anteriormente que él no subestimaba al público y consideraba al espectador alguien inteligente, creo que después de esta oportunidad no cabe duda de eso.

Creo que alguno recordará la *Tati ville*, tal vez por haber sido testigo de la celebración de *Sainte Sévère* y disfrutar junto a François, el cartero, su periplo de imitación con miras de superación del sistema de correo estadounidense, por haber vivido las vacaciones que nunca habían tenido los huéspedes de los termales de la Costa Atlántica con el señor Hulot, o por imaginarnos como un Gérard en la moderna y organizada casa que nos aburre y hace tan

insípidas nuestras vidas, entonces recordaremos al tío soñador y fantasioso que tenemos, al tío Hulot. Y si de viajes se trata después de haber visto *Play time* pensaremos que siempre será mejor conocer franceses como Monsieur Hulot, en vez de escenarios parisinos que se parecen al resto de Europa.

La formación de públicos como metodología disidente en el establecimiento educativo

Por: Jaime Andrés Ballesteros Aguirre

*Catedrático de la Universidad Tecnológica de Pereira y
miembro del cineclub Borges*

Desde el momento mismo en que se inicia la visualización de una película y hasta la aparición de los créditos finales de la realización, el espectador asistente... simplemente abandona todos sus roles. Por un momento corto el empresario deja de ser empresario, el académico deja de ser académico, el gobernante deja de ser gobernante, el abogado, el médico, el cura, todos pasan a ser ciudadanos espectadores con acervos culturales distintos. Su construcción personal se mantendrá en estado de latencia, y solo será activada algún tipo de respuesta cuando la construcción de verosimilitud en pantalla le haga recordar sus roles en la realidad (como cuando un médico entra a ver a *Kill Bill: Vol. 1* y se indigna porque en pocos planos Tarantino, luego de presentar al personaje protagónico: Beatrix Kiddo –interpretada por Uma Thurman– en un estado “de coma profundo” de más de cuatro años, la muestra como la justiciera de una banda

completa de más de ochenta mercenarios que protegen al personaje de Lucy Liu).

Cuando hablamos de *Formación de Públicos* lo hacemos alejados de cualquier principio fundamentalista e ideológico; de la misma forma la condición personal desde lo comportamental y construcción de sujeto queda excluida del listado de posibilidades de rotulación del espectador. El cine como instrumento médico-correctivo, político-constructivo o religioso-valorativo, es simplemente un contrasentido cuando se habla de formación de públicos, a pesar, claro está, de las tentaciones que suscita para algunos la palabra “formación”.

La pertenencia a un público se convirtió con el tiempo en una institución. Todo lo que el ser humano obtiene por pertenecer a un público –en todas las instancias sociales– se puede equipar a lo que se valora y reconoce de otras instituciones, como la escuela o la familia. Entonces esa inmersión en un público no debe ser manipulada por nadie y mucho menos pretender que le pertenece a alguna entidad, bajo la figura de “implementación de procesos de formación”.

La formación de públicos debe considerarse entonces como una dinámica libre en el ejercicio de la identidad del espectador, no perteneciente a una única disciplina. La vivencia de esta dinámica le permite al ciudadano desarrollar una competencia muy necesaria para enfrentarse a la problemática de cultura ciudadana de la pantalla gigante como institución mediática, y no salir electrocutado cada vez que se sienta en la butaca, cuando el “arco voltaico connotativo” no encuentre resistencia en el acervo cultural del ciudadano espectador, y pasen derecho por sobre cualquier creencia todas las construcciones audiovisuales de “gran amperaje”, ocasionando fatalidades como la de creer que... “la pantalla es portadora de la verdad”.

En este orden de ideas la mirada común de identificar al espectador en la categoría del “no saber” que sustenta

la frase de “alfabetización audiovisual a la comunidad”, se reduce a la ineficiencia que conlleva toda vía unidireccional. Ya que en lo mediático se presenta una relación dialéctica entre el texto audiovisual (proposición de sentido) y su receptor (connotación), en lugar de una relación causal. La alfabetización audiovisual, que se refiere a la adquisición de unos mínimos por parte del alfabetizado, se engrandece desde la dinámica de formación de públicos, porque la convierte en una vía bidireccional, donde ambos ganan: el alfabetizado conoce el lenguaje audiovisual y el alfabetizador actualiza sus conocimientos sobre los intereses ciudadanos, dándose una relación de fortalecimiento de competencias gracias al intercambio de roles (el alfabetizado es alfabetizador a la vez, y viceversa).

Este equilibrio de la relación producción-decodificación del mensaje en productos audiovisuales cinematográficos se debe dar inmerso en el ámbito formativo, máxime cuando en el tiempo actual imperan elementos que hacen protagónicos los nuevos protocolos de recepción: la pantalla como accesorio (pantallas móviles y digitales), la ausencia de un espectador cautivo (no oscuridad, no ritualización en público, no destinación exclusiva a la visualización), una recepción afectada por pro-dusuar (entrada en línea donde la película está en simultánea con todas las posibilidades de la red) y la creciente oferta de productos con derechos de reproducción libre. Estas nuevas características que moldean la escena de la recepción actual deberían también motivar la revisión de las diferentes metodologías y propuestas que históricamente han reclamado el estandarte de la formación de públicos. El cineclub por ejemplo, que ha enriquecido durante décadas el ejercicio de acercamiento a diferentes filmografías y en grado mayúsculo al cine colombiano, debe acompañar al nuevo espectador con mayor flexibilidad en su propuesta. Transformar su sello de performance sólida (el discurso moldea la propuesta audiovisual), a una performance de módulos, donde sean

varios los discursos que se enfrenten a la trascendental tarea de consolidar una propuesta audiovisual para el espectador. Es decir, si el cineclub como metodología (en el caso colombiano) se ha implementado con un solo eje de ejecución, y en él se diseñan sus partes estructurantes tradicionales (presentación, exhibición y foro), debe pasar a fortalecerse desde una implementación en cuatro ejes de ejecución, uno para cada parte estructurante con una novedad: el cine-foro separado de la exhibición, autónomo. Así el cineclub pasa a tener flexibilidad y fortaleza para enfrentar la nueva escena de la recepción, y, la presentación del filme, su exhibición, la finalización de la cinta (actividad que cualifica y finaliza correctamente el ejercicio de visualización, pero que no reemplaza el cine-foro) y el posterior cine-foro, cada uno diseñado en su propio eje de ejecución, se convierten en los cuatro componentes formativos de la metodología del cineclub, permitiendo que cada uno contribuya en sus especificidades a la potencialización de la dimensión audiovisual que cada ciudadano decide formarse.

Es importante diferenciar el terreno fértil del improductivo para el correcto funcionamiento de la dinámica de formación de públicos, si lo que se quiere es cosechar procesos multiplicadores. Solo con un marco de apreciación adecuado, el espectador puede generar exigencias bien fundamentadas desde su ejercicio íntimo de despiezamiento, y contribuir desde su rol de constructor final de la película para que la edificación del mensaje sea cada vez más cuidada.

La apropiación de este marco como referencia y punto de partida para el desarrollo de la larga carrera del espectador cualificado (marco connotativo o de apreciación en constante evolución personal), permitiría la activación de la práctica de indagación en torno a los productos audiovisuales. Pero esto sería un segundo paso. El inicio se debe dar con un correcto y óptimo proceso de formación de públicos, que encamine al futuro “lector de imágenes”,

que entregue los elementos y las herramientas conceptuales para identificar las construcciones audiovisuales, que le permita al espectador llegar a decir: *esa película no me gustó pero sé que es buena, o, esa película me gusta pero sé que es mala*. Será entonces el momento adecuado para que este marco de apreciación sirva de base para recibir, analizar y sentar posición crítica alrededor de los productos de la pantalla respecto a su construcción audiovisual para comunicar.

Recuerdos del barrio

Para Alsino

Por: Nicolás Román Borré

*Abogado, realizador, cineclubista e integrante
de CIN-CO “Cinéma et coopération”*

Ser cineclubista te permite un contacto inusual con el espectador, con el tiempo, uno se vuelve amigo o cómplice de aquellos a quienes en principio estaba orientada nuestra labor. Hay de todo, desde la persona ignota que te abraza calidamente y te dice: “¿qué más viejo Nico?”, hasta el moralista que insulta a tu mamá por exhibir *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini.

Esta pasión enfermiza de mostrar algo que consideramos digno, varía en cuanto a su contenido, de acuerdo al espacio utilizado. Si estamos en un Museo, Universidad o Cinemateca, tenemos una libertad de programación que oscila entre lo clásico y el ladrillo, es decir, podemos incluir la filmografía restaurada de David W. Griffith, hasta realizar un ciclo de directores de la Polinesia en la década de los años veinte.

Si el cineclub se funda al interior de un colegio, no puede faltar Ulises de Mario Camerini, interpretado por Kirk Douglas, Silvana Mangano y Anthony Quinn, después vendrán, una serie de adaptaciones literarias o históricas, casi siempre las mismas: *Hamlet*, *Los diez mandamientos*, *Crónica de una muerte anunciada*, y *Los miserables*.

Pero las experiencias humanas más enriquecedoras que guardo en mi memoria, provienen de los sectores populares de Cartagena de Indias, es allí, en el barrio, donde uno se da cuenta que miles de personas jamás han entrado a una sala, y que para ellos, la magia del séptimo arte es como un milagro luminoso.

Esas proyecciones gratuitas de los fines de semana, me permitieron conocer de cerca algunas realidades sociales que yo meramente sospechaba, además, lugares en donde la esperanza está ausente del diario vivir.

Fue en las zonas desfavorecidas que aprendí que es posible vender un cuarto de limón, y que mil pesos puede considerarse casi como una fortuna. Sin embargo, en esos sectores nunca faltó una mano amiga que en medio de la función me ofreciera una chicha de guayaba -fñada con seguridad- en la tiendita del cachaco.

La experiencia adquirida demuestra que las cintas de Bergman, Tarkovski, o Fellini, son imposibles por dichas tierras; al contrario, las silentes de Charles Chaplin y Buster Keaton, en compañía de los filmes de animación, tienen un éxito inimaginable.

Antes de organizar una exhibición en la calle, hay que visitar al Presidente de la Acción Comunal, o en su defecto, a la líder cívica más carismática. Lo anterior garantiza dos cosas: la primera, es que no te roben el equipo, y la segunda, soluciona el problema de la conexión eléctrica.

Algunos prefieren llevar la pantalla y las sillas, en conclusión: lo necesario; pero eso crea un cierto resentimiento en la comunidad, porque no se sienten

partícipe del proyecto. Así que la prudencia aconseja decirles que se consigan un lienzo o una pared blanca -en general termina siendo una sábana o un mantel de mesa- y que cada asistente traiga donde sentarse.

Parece mentira, pero el mejor público no son los niños como se cree, sino las madres de familia, ellas escuchan toda la carreta que uno dice y se acercan al final para dilucidar sus inquietudes. La mayoría de los pelaos están superinteresados en la imagen y cómo salen las figuritas por el lente, más que en la historia misma, muchas veces, tenemos que quitar algunas cabezas, que con obstinación científica ingresan al haz de luz de manera sistemática.

El afecto sincero prodigado por los habitantes de mi ciudad, es un reflejo del amor por el celuloide que reúne almas por doquier, que estimula sentimientos, sonrisas y a veces lágrimas, pero sobre todo, que puede cambiar realidades e inspirar sueños.

Uno de esos sueños todavía ronda en mi cabeza... un día después de haber pasado *Kirikou y la hechicera*, un morenito de cuatro años me tomó por la camiseta y susurrándome al oído me dijo: “yo quiero hacer películas”.

Cine del pueblo, el primer cineclub

Por: Felipe Macedo

Investigador de la Universidad de Montreal y autor de múltiples escritos sobre cine desde los años setenta. Es una figura internacional del movimiento cineclubista y recientemente fundó el Festival de Cine Latinoamericano de São Paulo

Traducción: Fernando Henríquez

El cuestionamiento de una historia que no existe aún

Es imposible reconstruir el pasado puesto que el historiador se ve forzado a recomponerlo a partir de datos diseminados y que son casi siempre discutibles; es su visión personal sobre el pasado, una reconstrucción que ya es de por sí una interpretación con los ojos y las ideas de su propia contemporaneidad. La observación de esos datos interviene en su análisis y modifica lo apreciado.

Tal como sucede en otras historiografías, esto también ocurre con la del cineclubismo, aunque nuestra marginalidad sea tan extrema que difícilmente se pueda hablar, hoy en día de una historia de los cineclubes. En el plano académico aparecemos más en alusiones indirectas, en las notas a pie de página de historias más oficiales, en donde los cineclubes, casi siempre están vinculados al origen de los más diversos fenómenos cinematográficos por lo que simplemente no pueden dejar de ser citados.

Más por inercia, que por determinación, casi llegamos a aceptar, una “historia” hecha por referencias breves y que habría comenzado allá por 1920 con el *ciné-club* de Louis Delluc. Muchas evidencias aparentes nos llevan a la adopción de esta “piedra fundamental”: un nombre que se fijó por costumbre y que de una u otra manera se generalizó a lo largo de los años veinte en Francia y otros países; o del hecho de que a las proyecciones del cine La pepinière siguieran otras tantas iniciativas que ya se podría comenzar a hablar de un verdadero movimiento cineclubista.

Pero ¿serán estas evidencias reales, más que una visión casi teleológica que atribuye características de otros tiempos a aquel? De hecho, Delluc lanzó en enero de 1920 *Le journal du ciné-club* que promovió exhibiciones dentro de los objetivos de movilización del gran cineasta francés y también de un apego fiel de sus lectores (1). Un año después, Delluc substituyó la publicación por la revista *Cinéa* pero el primer nombre, como sabemos, quedó para designar a los clubes de discusión y proyección que ya existían antes.

De hecho, el término cineclub es un poco más antiguo al haberse usado probablemente por primera vez en 1907, por iniciativa de Edmond Benoît-Lévy un empresario asociado a la compañía *Pathé*, director de la revista *Phono-Ciné-Gazette*, de la primera sala de cine fija de París: *Omnia Pathé*, y que además se hallaba inmerso en la creación de la *Société du Film d'Art* y de la SCAGL, hecho que se concretó al año siguiente, de acuerdo con lo que refirió Michel Marie en un reciente seminario en Montreal sobre la Si ese cineclub existió de hecho, lo que no está comprobado del todo, se trataría más bien de una asociación de tipo profesional con el fin de encarar la valorización e institucionalización del cine y sobre todo con fines comerciales; todavía en esa fase de afirmación del nuevo lenguaje e industria cinematográfica. Gabriel Rodríguez Álvarez también documenta un *cinematógrafo*

cineclub en la ciudad de México en 1909 pero igualmente ligado a la explotación comercial (Rodríguez, Álvarez 2002).

Mientras que los clubes –según explicó el profesor Giovanni Rodrigues en un divertido taller de formación cineclubista, efectuado en São Paulo en 2008– tienen su origen en las iniciativas de la burguesía para emular y reproducir la vida en la corte, reservada a los aristócratas (2). Al mismo tiempo que se institucionalizaban los clubes, estos iban siendo mimetizados y adoptados más ampliamente. Con el tiempo, muchas asociaciones populares, principalmente aquellas dedicadas a la ayuda mutua, a la educación y al entretenimiento, adoptaron el sustantivo “club” para ser identificadas.

Por esta razón me parece que el nombre no basta apenas para definir una fecha original para la fundación e inicio de la “periodización” de nuestro movimiento. Por otro lado, no podemos descartar la importancia del término cineclub: después de muchas reacciones y discusiones–que se repiten cíclicamente a lo largo de los años y en los países más diversos– la palabra cineclub y la idea de cineclubismo se consolidan al punto de abarcar una comprensión genérica prácticamente universal (3).

La proliferación de clubes de cine en los años 20 también, me parece, justificaría, aunque un poco artificialmente, al cineclub como punto de partida. Tal como es característico del movimiento de los cineclubes, las diversas iniciativas que daban de alguna forma importancia o centralidad al público presentaban formatos, objetivos y denominaciones muy variadas. Como bien documentó Christophe Gauthier (1999), la segunda década del siglo XX apuntó a la constitución de lo que él mismo denominó como *Protocolo cinéfilo*, al reunir una serie de características que definían a un espacio diferenciado de la corriente hegemónica del cine: el entretenimiento pagado. En ese universo minoritario se encuentran y se mezclan las asociaciones, clubes,

círculos y tribunas de espectadores; las revistas de cine; los movimientos de opinión; las actividades corporativas de la clase cinematográfica; las vanguardias estéticas; las salas especializadas (comerciales) e iniciativas clasistas o partidarias.

Desde mi punto de vista, lo importante y erudito del trabajo de Gauthier comprueba sobre todo la importancia del público en la formación de un modo de resistencia frente al cine hegemónico, de la industria estadounidense y bajo una construcción narrativa “clásica” que se extendió durante el siglo XX, en especial después de la llegada del cine sonoro.

Los cineclubes son para Gauthier apenas una parte de ese movimiento más amplio y que observados bajo el lente de la cinefilia, se distinguen poco o nada de otras iniciativas, como las salas especializadas (conocidas más tarde como de “arte y ensayo”) o las sesiones promovidas por publicaciones de cine.

Por lo pronto no creo que una por el cine sea la base real para explicar el origen de los cineclubes, o el amplio movimiento del público de aquel período (4). La atracción específica por el cine puede llegar a tener explicaciones tales como las sugeridas por la aplicación de los principios del psicoanálisis fruto del goce, o los enfoques más recientes de la psicología cognitiva, etc. Estos tipos de abordaje pueden ayudar a comprender el vínculo de los espectadores con el cine en general, y hasta la necesidad de organizar un sistema de producción y distribución de esa fuente de placer y de conocimiento. Pero, si esa pasión puede ilustrar una motivación general, no bastará para explicar por qué el sistema de circulación de películas se estructura sobre una base capitalista, en que el espectador es apenas un instrumento de realización de lucros, o a través de relaciones corporativas, cuando el público se organiza para generar ese deleite. Gauthier termina su artículo en estos términos “... Si las salas especializadas supieran

construir un espacio propio en el ambiente del comercio cinematográfico, este no sería el caso de los cineclubes hasta el final de esa década...” (Gauthier, 1999, p. 198). Los cineclubes, por el contrario, estaban mal vistos y desde siempre fueron repudiados por la “industria” por su carácter contestatario y por sus ambientes perturbadores –más allá de la competencia que representaban–, tanto en los términos de propuesta, como de público y que son cuantificables en términos económicos (5).

Modo de reproducción, público y cineclubes

La necesidad de organizar el acceso de los espectadores a las películas, o la distribución de estas a aquellos, dio origen (en el área de la exhibición) fundamentalmente a dos instituciones: la sala de cine comercial y al ambiente del cineclub. Y tal adaptación o ajuste, pasa a ser la esencia del proceso económico y social:

“... La humanidad no se propone nunca otra cosa que solucionar los problemas que puede resolver, pues, al profundizar el análisis, se verá siempre que el propio problema solo se presenta cuando existen las condiciones materiales para resolverlo o están en vías de existir...” (Marx, 1859).

Como ya es bastante sabido, la “invención” del cine es de las más ejemplares de ese proceso de desarrollo y adaptación de nuevas fuerzas productivas (el cine como paradigma inicial de la industria cultural en general) al desarrollo del capitalismo. Adaptación esta que se da sobre todo como conflicto en el campo de la sociedad civil (*Bürgerliche Gesellschaft*), como desarrollara Gramsci: *las clases sociales compitiendo entre sí por la hegemonía dentro de la sociedad civil*. En el proceso de adaptación y de adecuación al uso y consumo de los innumerables desarrollos técnicos en la producción y consumo de las imágenes sonoras y en movimiento; en última instancia, en el proceso de institucionalización del cine (tal como fuera tratado por Burch, Gaudreault, Gunning, y otros) dos

perspectivas siempre estuvieron presentes, aún cuando la del capital, sin duda, haya sido siempre preponderante.

El cinematógrafo se desarrolló en las fábricas y laboratorios de empresarios como Edison o los Lumière, siendo puesto a prueba inmediatamente en el mercado, en los kinoscopios o en proyecciones pagadas (6). El cine como medio de reproducción de las relaciones de producción capitalistas, el cine con fines de lucro.

Pero enseguida —y aún antes con las linternas mágicas— a esta búsqueda de la adecuación del nuevo producto al consumo, el cine y las proyecciones indagaban otros usos, hechas con otros fines. Una sólida tradición se estructura en los medios populares, principalmente religiosos o clasistas, en que las imágenes en movimiento se emplearon como elemento complementario a la enseñanza, a la propaganda, a la agitación, incluso antes del desarrollo de la teoría de la narración cinematográfica.

Estas exhibiciones tenían un carácter ideológico preciso, y se daban principalmente en los ambientes sociales de las iglesias y sectas religiosas, así como en los medios sindicales y anarquistas. En julio de 1898, la Liga Democrática de las Escuelas, y en septiembre del mismo año, el Partido de Acción Revolucionaria Comunista, organizaban conferencias y manifestaciones sobre el caso Dreyfus, ilustradas con proyecciones, como ejemplifica Laurent Mannoni (7). Según Georges-Michel Coissac (8) (citado por Gauthier, p. 34), la primera sesión de “cine educativo” habría ocurrido en París, en marzo de 1899, por iniciativa de la “Obra Francesa de Conferencias Populares”.

Esa práctica se generalizó siempre y cada vez más, concomitantemente con el proceso de formación del público en general, con el sentido moderno que ese concepto asumiría principalmente a partir de la consolidación del público cinematográfico (9). Primero teniendo al cine como complemento de otras actividades,

paulatinamente (lo que acompaña a la propia evolución del lenguaje cinematográfico) esa centralidad se invierte, al volverse el filme el acontecimiento principal, precedido de presentaciones, seguido de un debate y, a menudo, entremezclado de manifestaciones y participaciones durante la proyección.

El papel de la oralidad en el cine tuvo una gran importancia, e incluso, mucho mayor de lo que se pensaba hasta hace poco (léase a Germain Lacasse, 2000) ya que representa otra perspectiva de abordaje que ilustra la evolución contradictoria de ese proceso de institucionalización del cine en su relación con el público.

En los primeros años del siglo XX, las ligas, clubes y otras formas populares de asociación –entre las cuales se incluyen las instituciones ligadas a la iglesia– adoptaron cada vez más las proyecciones cinematográficas como instrumentos de educación, de proselitismo y de diversión, las películas constituyeron, con mayor frecuencia, el centro y la razón de esa actividad. Pero al final de la segunda década encontramos muy a menudo a los integrantes del medio cinematográfico propiamente dicho inmersos en esas prácticas (10). Tal vez las referencias documentadas más antiguas son las conferencias y debates con la presencia de profesionales, realizados en el *Club du Faubourg*, en París, entre 1916 y 1918 (Lemercier, 1995).

Creo que este camino demuestra y sitúa mejor el origen del cineclubismo que la simple dilucidación del concepto en actividades de carácter genérico y variable, muchas veces ritualistas, fundamentadas en un sentimiento subjetivo. Por ejemplo, como el adoptado en obras de referencia y “diccionarios de cine”, en una descripción formal y protocolaria. ¡Pero no!, el cineclubismo corresponde a una necesidad concreta de acceso y de participación al arte cinematográfico, donde el espectador formula su apreciación individual y personal de un filme para crear

colectivamente un público crítico (11), como la historia parece demostrarlo.

Periodización

Si el cineclubismo surge y resulta de esa trayectoria histórica de formación y organización del público, ¿cuál sería entonces, el momento y el hecho histórico que podríamos adoptar como base para una periodización?. ¿A qué altura podríamos –si fuese posible– establecer que las actividades de proyección se tornan centrales, conscientes, e institucionalmente puedan de alguna manera ser definidas como cineclubistas?.

Es evidente que la aceptación de los argumentos aquí desarrollados apunta a una investigación mucho más amplia y profunda sobre ese proceso, en todo el mundo. Como todos sabemos, ni el público, ni mucho menos los cineclubes, han sido objeto de investigaciones serias, con excepción de ciertos estudios en los países que tradicionalmente sirven para ilustrar el cine, su historia y su teoría. Es decir: Francia, Estados Unidos y en menor escala, algunos países europeos. Pero la falta de trabajos no significa ausencia de historia, y la realización de investigaciones sobre la formación del público, las organizaciones populares en el campo de la cultura y de los llamados primeros tiempos del cine, pueden llegar a revelar ricas experiencias concretas en países y períodos de los que no tenemos información, así como también pueden llegar a mejorar y profundizar las ideas hilvanadas aquí.

El primer cineclub

A falta de otros escritos que puedan, eventualmente, demostrar la actividad cineclubista de manera precursora, estimo que la documentación del primer cineclub que antecede significativamente a las iniciativas de Delluc y Canudo de 1920 (y aún a las del *Club du Faubourg* de Léo Poldès, de 1916), además de poseer en sí, de manera bastante completa, precisa y extensa, la conceptualización

de cineclub como institución es el llamado: *Cinéma du Peuple*.

Le Cinéma du Peuple (Cine del pueblo), fue una organización creada en 1913 por iniciativa de los anarco-comunistas de París. Laurent Mannoni, en un artículo publicado en el número especial de la revista 1895, de octubre de 1993, trata y documenta específicamente esa experiencia. Fue un ensayo corto, como significativamente lo fueran tantos cineclubes en nuestra historia (12), pero que establece plena y claramente los grandes trazos, características y finalidades que definen al cineclub como forma de organización del público. Como resistencia y reacción a un cine de dominación y alienación, como base para la elaboración y producción de una visión propia sobre el mundo. Un cine del público, un cine del pueblo. Como se expresa en el mismo nombre de la organización.

Después de un período de desconfianza y hasta de prejuicio con respecto al cine, los medios anarquistas asumen, progresivamente, una posición crítica. Émile Guichard, un viejo militante, escribe en el periódico anarquista *Le Libertaire* (13):

“En cuanto lanzan una invención, esta se vuelve contra la clase obrera”. Y, más adelante, proclama: “Camaradas, vamos a boicotear los cines que sabotean nuestras ideas, vamos a obligarlos, por todos los medios posibles a cambiar el tipo de espectáculos que presentan; como el teatro, el cinematógrafo debe educar, no embrutecer”.

En 1912, Guichard y Henri Antoine crean el *Teatro del Pueblo*, para promover la “educación artística del pueblo”. Mannoni indica, siempre en el mismo artículo, que este último podía estar ligado al origen de una *Liga del Cinematógrafo para la Infancia* (de la cual poco se sabe), que produjera un filme en mayo de 1912, *¿Por qué la guerra?*, considerado como una “respuesta elocuente a las cintas militaristas” (14).

Basados en la idea del *Teatro del Pueblo*, cerca de veinte anarquistas veteranos, decidieron crear el *Cine del Pueblo*. El programa se publicó en *Le Libertaire* del 13 de septiembre de 1913. El 28 de octubre del mismo año, Yves Bidamart y Robert Guérard registran en una notaría pública el acta de fundación y los estatutos del *Cinéma du Peuple*, organizado como una entidad cooperativa por suscripción, abierta a la participación, con sede en la 67 rue *Pouchet*, de París. Sus objetivos principales fueron:

“1. La producción, reproducción, venta, alquiler de filmes cinematográficos, así como también todos los aparatos y accesorios. 2. La propaganda y educación a través de presentaciones artísticas y teatrales, conferencias, etc. “... La entidad se esforzará en mejorar el nivel intelectual del pueblo. Ella se mantendrá en comunión de ideas con las agrupaciones libres del proletariado, que centran sus esfuerzos en la lucha de clases y que tienen por objetivo la supresión del sueldo a través de una transformación socioeconómica...”.

Además de establecer un programa político y cultural que prueba la intención de constituirse como organización del público –al divulgar públicamente y someterlo a la aprobación de asamblea–, El *Cine del Pueblo* desarrolla una práctica absolutamente cineclubista, que cumple con anterioridad, las principales características del “protocolo cinéfilo” que Gauthier va a identificar y localizar en los años veinte: proyecciones periódicas, debates, conferencias. Y yendo aún más allá, ya que estas actividades estaban directamente ligadas a la producción y realización de un cine propio, proletario, del pueblo, del público.

Mannoni remarca el itinerario de las actividades del *Cine del Pueblo* según varios artículos publicado en *Le Libertaire*. “A principios de 1914, la cooperativa puede presentar su primer título: *Les misères de l’aiguille* (Las miserias de la aguja), gran drama social dirigido por Raphaël Clamour y con la participación de Musidora en el

rol principal”. El escritor Lucien Descaves da una charla sobre la utilidad del *Cinéma du peuple*. “... La sala está colmada, llena de anarquistas e intelectuales del *Quartier Latin*. Después de unas vistas cómicas e instructivas, Charles Marck de la CGT (Confederación General de Trabajadores), comenta las imágenes de Las miserias de la aguja, mientras el filme se proyecta en pantalla...

“...La obra engrandece la solidaridad obrera, denuncia la explotación odiosa de las mujeres en las casas de costura. El epílogo del drama invita a los trabajadores a reunirse con mayor firmeza en las organizaciones de defensa contra el capitalismo. En el lienzo aparece el gran eslogan de La Internacional: ¡Obreros de todos los países, uníos!...”.

Del 28 de octubre de 1913 al 30 de mayo de 1914, *Cine del Pueblo* realizó 4.895 metros de película. Sus títulos fueron:

Las miserias de la aguja (18 de enero de 1914)

Las exequias del ciudadano Francis de Pressencé (31 de enero de 1914)

Víctima de los explotadores (28 de marzo de 1914)

¡El invierno!, ¡placer de los ricos!, ¡sufrimiento de los pobres! (31 de enero de 1914)

¡La comuna! del 18 al 28 marzo de 1871 (28 de marzo de 1914)

El viejo estibador (28 de marzo de 1914).

Pero hubo otros proyectos de los cuales no se ha comprobado su realización. Entre ellos *Francisco Ferrer*, sobre el educador de la escuela moderna de Barcelona y un filme sobre las *Actualidades obreras*, noticiero que deseaba mostrar: “*La verdadera faz de nuestras luchas: huelgas, manifestaciones en contra de la guerra, etc.*” (16). La última asamblea de la cooperativa se realizó en mayo de 1914 y el periódico *Le Libertaire* cerró definitivamente en junio del mismo año. Un par de meses después estalló

la primera guerra mundial con las consecuencias que todos conocemos... Francia y la cinematografía hacen un paréntesis histórico, lo que condujo a que el cine estadounidense se afanzara como dominador de ese arte.

Conclusión

Aunque breve, la experiencia del *Cine del Pueblo* me parece esencial y básica para el desarrollo de las formas de organización del público con relación al cine. Aún la historiografía tradicional –que ve el cine apenas como un fenómeno de producción o de lenguaje, y al espectador como un objeto de psicoanálisis y de fisiología– reconoce el papel fundador del *Cinéma du Peuple* en la trayectoria del documental comprometido y político. Pero yo estimo que es mucho más que eso: es la primera estructura con un objetivo de organización del público, para comprender la apropiación del imaginario por el cine comercial; dicho cine, intenta dominar, alienar y propiciar ese modo de realización y de interpretación del mundo. El *Cine del Pueblo* es la primera experiencia –consciente– de creación colectiva, del público como autor, para superar la visión impuesta por la industria. Es el primer cineclub documentado, con un proyecto claro, una estructura democrática, una actividad periódica y altamente significativa, para su época y para la historia del cineclubismo.

Notas

1. Delluc fue el creador del término cineasta, adoptado a partir de entonces. Pero para él, el término no se refería tan solo a la idea de un realizador, sino también al espectador crítico, comprometido y creativo.
2. Los pomposos clubes británicos de caballeros, inicialmente dedicados sobre todo al consumo de bebidas (permitidas solo en ambientes cerrados y para socios), surgen en el siglo XVIII y, poco a poco, se van popularizando entre la clase media, hasta convertirse en una verdadera moda en los años ochenta del siglo

XIX, cuando solo en Londres llegó a haber más de 400 *Gentlemen's clubs* y *Working men's clubs*.

3. En diferentes países o en disímiles momentos históricos, siempre se intentó reinventar la rueda, al adoptar nuevas nomenclaturas para valorizar y renovar las propias iniciativas, en una pretendida “superación” de contenidos identificados por una generación anterior o una orientación partidaria diferente. El círculo de cine, club de amigos, sociedad de cine, núcleo, colectivo, son algunos de los innumerables nombres que se atribuyeron y se usan hasta hoy para referirse a la actividad. Mientras tanto, el único que permanece y se reconoce en cualquier lugar y en cualquier idioma, con pequeñas variaciones de grafía es el vocablo cineclub.
4. *La passion du cinéma*, fue el título principal del libro de Gauthier.
5. Cuanto más populares se convertían los cineclubes, mayores aún serían los debates sobre los filmes y temas tratados que se exacerbaban. Hubo en realidad un historial de las discusiones más acaloradas que, más de una vez, terminaban a los golpes. En la tradición de la organización del público, a comienzos del siglo XX, más allá de las acciones de boicot a determinadas películas o salas, también se volvieron comunes las manifestaciones en los cines (*les siffleries*, “silbatinas”), espontáneas o preparadas por grupos partidarios, artísticos, etc., además de las investigaciones populares de opinión y hasta ciertos manifiestos.
6. La fecha escogida para marcar el nacimiento del cine fue la de la primera proyección pública pagada; como es sabido precedida de otras experiencias previas.
7. Citadas en Mannoni, Laurent. 1993. *28 de octubre, 1913: Création de la société Le Cinéma du Peuple. L'année 1913 en France*, número fuera de serie de

1895, octubre, p. 100-107. París: Association Française de Recherche sur L'histoire du Cinéma.

8. Militante y fotocineclubista católico, director de la *Bonne Presse*, autor de la muy probable primera Historia del cine, en 1925.
9. El proceso de formación de público es un tema extenso, que no cabe tratar aquí en detalle. Pero ese proceso constituye, justamente, el cuadro histórico en que se puede comprender y situar el surgimiento y evolución del cineclubismo.
10. Preferí aquí hacer una referencia al “medio profesional”, algo como nuestra idea actual de “clase cinematográfica”, porque no se había afirmado totalmente aún la noción y la identidad del autor y/o el realizador en el proceso cinematográfico.
11. Esta concepción de cineclub –como forma de organización del público– y del rol central del espectador en el proceso cinematográfico, solo se tornó más o menos corriente después de los estudios de Filippo Maria de Sanctis, Fabio Masala y mi persona, en los años setenta y ochenta, a los cuales se adjunta más tarde el trabajo fundamental de Gabriel Rodríguez Álvarez. De igual modo, por la contribución prácticamente anónima de militantes cineclubistas de Italia, Brasil y de América Latina en general. Pero, como la mayoría de esas reflexiones, se formularon dentro del ambiente cineclubista a través de intervenciones, encuentros, publicaciones alternativas, con frecuencia excluidas institucionalmente, o bien reprimidas, tuvieron escasa o ninguna repercusión fuera del medio cineclubista y –en cierto sentido– incluso dentro de él. El “redescubrimiento” y valorización de la *Carta de Tabor de los Derechos del Público* (inspirada por De Sanctis y Masala) en la Conferencia Mundial de Cineclubismo de México en 2008, alimentan y

permiten revalorar las cuestiones tratadas aquí y nos permite dicha reflexión.

12. Parece ser una constante en la historia del cineclubismo, que muchas experiencias sobresalientes, fundadoras, hayan tenido corta duración. De ese período inicial podemos citar las sesiones del cineclub de Delluc y del *Club de Amigos del Séptimo Arte* (C.A.S.A.) de Riccioto Canudo, pero también Los Amigos de Espartaco de Léon Moussinac (los dos primeros en parte por la muerte de sus principales animadores, y el último, motivado por la represión policial y económica). Sin embargo, *Le Club du Faubourg*, que se volvió *La Tribune Libre du Cinéma* permaneció activo hasta 1939.
13. *Le Libertaire*, número 31, del 27 de mayo de 1911, citado por Mannoni, op. cit.
14. *Le Libertaire*, número 31, del 1 de junio de 1912.
15. Aunque no mencioné explícitamente el artículo de Mannoni, durante la presentación de la muestra anarquista en la Cinemateca Brasileña –organizada por Isabelle Marinone de la Sorbona III– se detalla que: “... Sus objetivos eran desinteresados, y que los lucros debían ser empleados esencialmente para el fortalecimiento de la obra, y dedicados a las víctimas de la represión...”.
16. *Le Libertaire*, número 18, del 28 de febrero de 1914.

Referencias bibliográficas

ASHPLANT, T.G. 1981. “London Working Men’s Clubs, 1875-1914”, en Yeo, Eileen y Stephen Yeo, *Popular Culture and Class Conflict 1590-1914: Explorations in the History of Labour and Leisure*. Sussex, New Jersey: The Harvester Press, Humanities Press.

BURCH, Noël. 2007. *La Lucarne de l'infini - Naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan.

DE SANCTIS, Filippo M.. 1976. *Pubblico e Associazionismo Culturale*. Rome: Bulzoni Editore. *Il pubblico come autore: l'analisi del film nelle discussioni di gruppo*. Florence: La Nuova Italia.

GAUDREAU, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions.

GAUTHIER, Christophe. 1999. *La passion du cinéma - Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma et École des Chartes.

GUNNING, Tom. 2009. "1902-1903. Movies, Stories and Attractions". Dans André Gaudreault, *American Cinema - 1890-1909*. New Jersey: Rutgers University Press.

HANSEN, Miriam. 1991. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

JERNUDD, Asa. 2005. "Reform and Entertainment: Film Exhibition and Leisure in a Small Town in Sweden at the End of the Nineteenth Century", en *Film History: An International Journal*, Vol. 17, núm. 1, p. 88-105.

KRACAUER, Siegfried. [1926] 1987. "Cult of Distraction". *New German Critique*. Vol. 40, invierno, p. 92.

LACASSE, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma "muet" entre tradition et modernité*. Québec: Nota Bene, Paris: Méridiens Klincksieck.

LEMERCIER, Claire. 1995. "Le Club du faubourg, Tribune libre de Paris, 1918-1939". *Mémoire de maîtrise*. Institut d'Études Politiques de Paris.

MACEDO, Felipe. 1982. Movimento Cineclubista Brasileiro. São Paulo: Cineclube da Fatec.

MANNONI, Laurent. 1993. 28 octobre 1913: création de la société “Le Cinéma du Peuple”. Dans Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni. L’année 1913 en France, numéro fuera de serie de 1895, octobre, p. 100-107. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma.

MARX, Karl. (1859) 1977. “Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política”. Em: Karl Marx e Friedrich Engels – Textos 3. São Paulo: Edições Sociais.

MASALA, Fabio. 1985. La lotta ideologica tra “tempo libero” e “mezzi di comunicazione di massa”. En: Il Diritto alla risposta. Educazione degli adulti e mezzi audiovisivi di comunicazione di massa. Cagliari: CUEC Editrice.

PATAR, B.J. 1987. De l’origine des ciné-clubs, entretien avec Jean Mitry, dans 1895, Bulletin de la AFRHC, no. 3.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Gabriel. 2002. Contemporáneos y el cineclub mexicano: Revistas y Cineclubes, la Experiencia Mexicana. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ROSS, Steven J. 1998. Working-class Hollywood: silent film and the shaping of class in America. Princeton, NJ: Princeton University Press.

El boletín en el cineclub de Cali de 1971 a 1979 (*)

Por: Yamid Galindo Cardona (1)

Licenciado en historia y cineclubista. Ganador de la beca nacional de investigación en cine y audiovisual colombiano en 2010. Hace parte del grupo de investigación, Nación, Cultura y Memoria adscrito al Departamento de Historia de la Universidad del Valle

El cineclub de Cali cumplió una función cultural a través de la exhibición cinematográfica, elaborando un programa acorde con las temáticas o géneros de la historia del cine, produciendo como estrategia un boletín que concedía información acerca de la película que se iba a proyectar. En ese sentido, el cineclub de Cali adoptó una metodología basada en el cine de autor, la cual arrojó excelentes resultados a la hora de seleccionar un ciclo; el grupo que organizaba la cita semanal sabatina elaboró un documento que sirvió de guía para los espectadores, acompañado de una tarjeta de presentación, una forma práctica que ubicaba la fecha de cada filme y una imagen que correspondía al programa, reflejando en el grupo un conocimiento sobre las distribuidoras que existían en Cali y Colombia, además de una erudición fílmica para

proyectar un ciclo acertado a las dinámicas del público que participaba como asistente.

El programa

Ramiro Arbeláez afirma que las distribuidoras eran básicas e importantes en el desarrollo del programa del cineclub de Cali, porque en ellas se encontraba un cúmulo de películas que en muchos casos no eran exhibidas de forma apropiada, sumándole la experiencia adquirida y las relaciones precisas sostenidas con los encargados del manejo de la distribución, porque el hecho de pedir una película para un solo día de exhibición ya era un problema, ya que no existía la costumbre de hacerlo por los costos que implicaba. Agrega que en términos generales fueron colaboradoras, llegando a valorar el trabajo que hacía el cineclub en aspectos como la divulgación, asistencia, material de publicación, dándole importancia a la película, y entendiendo que eran pocos los perjuicios y muchos los beneficios:

[...] Aunque siempre se mantuvo claro que las distribuidoras no hacían lo mejor para proteger el cine y exhibirlo, nosotros decíamos lo que pensábamos, por ejemplo en el hecho de quemarse las películas. Algunas distribuidoras se aprovechaban a veces por el éxito del cineclub, y subían los precios de alquiler de la película. Pero en general la relación fue buena y eso logró que presentáramos películas que no estaban en Cali, ellos nos hacían el favor de conseguirlas en otra plaza, con mucha frecuencia pasaba eso, y de cierta manera hay que anotar lo como una colaboración con el cineclub de Cali, a pesar de que nos subieran los precios. (2)

Las distribuidoras que proveían películas al cineclub eran las que se encontraban en Cali, el resto se ubicaban en Bogotá y la mayoría distribuían cine estadounidense; había poca posibilidad de acceder al cine europeo, y no era posible conseguir películas de otros lugares del mundo. Según Arbeláez, de alguna manera se justificaba,

porque ellos, como grupo, en términos cinematográficos estaban mediados por el cine estadounidense, y nada mejor que reflexionar sobre el cine que los había educado culturalmente. Cada mes armaban un programa llevados por el conocimiento individual, trataban de hacer ciclos coherentes y la experiencia les había indicado que no podían concebir ciclos muy largos, porque estando la exhibición próxima a terminar, el público no asistía. Por ejemplo la temática de un solo director como Ingmar Bergman saturaba, por lo tanto la estructura de programar era la de 4 películas claves de un autor o de una época en especial, buscando una unidad coherente; el criterio de oportunidad fue otra forma de programar:

[...] Si aparecía una película cuyos derechos iban a terminar, e iba ser quemada, era mejor programarla. ¿Por qué digo quemar? En alguna época se usaba que cuando a una película se le vencían los derechos, la distribuidora que era dueña, tenía que quemarla, entonces, iban acumulando en las bodegas las que perdían derecho de exhibición en el país o en la región y luego se las llevaban en un camión a una parte rural y las destruían incinerándolas. (3)

Los movimientos y géneros cinematográficos sustentaron el largo listado de películas que se exhibieron en el cineclub de Cali, allí están inmersos una amplia gama de autores cinematográficos que mostraban una influencia especial determinada por posiciones políticas, culturales, sociales y económicas; caso especial, la filmografía de la *Nueva Ola Francesa*, el *Cine Ruso*, la visión del *Oeste Americano* entre otros. Ramiro Arbeláez narró una anécdota divertida al comentar que en una ocasión programaron un ciclo que denominaron *Cine Rojo*, que convocó mucha gente perteneciente a la tercera edad o personas mayores que se salían a los diez minutos de iniciada la función, porque *Cine Rojo* para los integrantes del cineclub, era las realizaciones de la Unión Soviética, por ejemplo del director Eisenstein y contemporáneos. Para Arbeláez, un objetivo secundario a la hora de programar los ciclos era el hecho

de poder observar películas que no habían visto o habían sido poco difundidas, descubrimientos que realizaban en las bodegas, labor interesante que sobre todo recayó en la figura de Andrés Caicedo, ubicando filmografías que habían pasado en teatros de segunda o aquellas que ni siquiera las mismas distribuidoras reconocían como una obra de importancia; solo así se entiende que pudieron ver mucho cine que no había pasado por la cartelera de Cali en años anteriores, y que dentro del criterio del público que asistía se solicitaba.

Películas exhibidas

Para efectos de organización del escrito, se exponen tres cuadros explicativos sacados del registro de películas presentadas en el cineclub de Cali desde 1971 hasta 1979, en ese sentido se hizo una digitación tal y cual como se escribió en el libro de registro; la información detallada de película por película y los datos que lo complementan, son la base para hacer un estudio más acertado sobre el papel cumplido por el público en las salas de cine durante la década del setenta, en el sentido de un estudio histórico y sociológico que amplíe aspectos diversos, además de incluir otros circuitos de exhibición que existían para la época en la ciudad de Cali, como el caso de los teatros de Cine Colombia y otros cineclubes.

Cuadro 1. Exhibiciones por año y número de asistentes.

Año	Fecha	Funciones	Asistentes	Promedio por año
1971	Abril 10 a diciembre 31	36	10.873	302
1972	Enero 8 a diciembre 9	48	18.344	382
1973	Enero 13 a diciembre 22	49	18.810	384
1974	Enero 5 a diciembre 7	48	18.034	376
1975	Enero 4 a diciembre 6	54	18.083	335
1976	Enero 17 a diciembre 25	48	16.562	345
1977	Enero 8 a diciembre 10	48	21.357	445
1978	Enero 28 a diciembre 16	50	10.104	202
1979	Enero 20 a junio 23	22	1.255	57
T o t a l		403	133.422	314

El cuadro 1 expone las funciones por año, especificando la fecha inicial, final y la cantidad de asistentes; se nota un promedio anual de 48 funciones, exceptuando los años 1971 y 1979, que no completan los doce meses y representan punto de partida y llegada de la existencia del cineclub de Cali. En su corta existencia el cineclub exhibió 403 funciones y tuvo como asistentes 133.422 personas, suma considerable por ser una entidad que operaba semanalmente y era independiente del circuito comercial que existía en la época; se debe subrayar que en el año 1977 se presentó la mayor asistencia y que en 1975 y 1978, algunas funciones fueron dobles.

Cuadro 2. Película con mayor asistencia por año

Año	Función	Fecha	Película	Director	Distribuidora	Asistentes
1971	21	Sep. 1	<i>Rebelde sin causa</i>	Nicholas Ray	Cineco	700
1972	44	Feb. 26	<i>Busco mi destino</i>	Dennis Hopper	Columbia	853
1973	91	Feb. 24	<i>Psicosis</i>	Alfred Hitchcock	Cineco	1106
1974	155	May. 25	<i>La naranja mecánica</i>	Stanley Kubrick	Cineco	935
1975	187	Feb. 8	<i>Los perros de paja</i>	Sam Peckinpah	Columbia	619
1976	276	Jun. 6	<i>Bella de día</i>	Luis Buñuel	Pelmex	899
1977	288	Feb. 5	<i>Amor a los 20 años</i>	François Truffaut	Unicines	871
1978	335	Feb. 25	<i>Girón</i>	Manuel Herrera	M. Films	602
1979	398	May. 19	<i>El pasajero</i>	M. A. Antonioni	CIC	180

En el año 1973 se proyectó el filme con mayor asistencia, se trata de la película *Psicosis* del reconocido director Alfred Hitchcock, considerado el maestro del suspenso y con una cantidad de 1106 personas, que deja entrever un posible sobrecupo en la sala del Teatro San Fernando, ya que esta podía albergar 700 personas sentadas.

Cuadro 3. Las diez películas con mayor asistencia

Año	Función	Fecha	Película	Director	Distribuidora	Asistentes
1973	91	Feb. 24	<i>Psicosis</i>	A. Hitchcock	CIC	1106
1974	155	May. 25	<i>La naranja mecánica</i>	S. Kubrick	Cineco	935
1976	276	Nov. 6	<i>Bella de día</i>	L. Buñuel	Pelmex	897
1977	288	Feb. 5	<i>Amor a los 20 años</i>	F. Truffaut	Unicines	871
1972	44	Feb. 26	<i>Busco mi destino</i>	D. Hopper	Columbia	853
1977	287	Ene. 29	<i>Fahrenheit 451</i>	F. Truffaut	Cinema	833
1974	137	Ene. 26	<i>El proceso</i>	O. Welles	Pelmex	818
1977	323	Oct. 15	<i>Los malditos</i>	L. Visconti	Cineco	795
1977	291	Feb. 26	<i>La historia de Adela H.</i>	F. Truffaut	A. Unidos	786
1977	322	Oct. 8	<i>Muerte en Venecia</i>	L. Visconti	Cineco	738

El año 1977 sobresale, primero, por la mayor asistencia de los nueve años -ver cuadro 1-, segundo, porque sitúa cinco películas en el listado de las diez preferidas. Otro punto para resaltar, es el director francés François Truffaut, que tiene tres filmes en la lista, lo que significa

un gusto particular por el cine de la *Nueva Ola Francesa*, vaya casualidad, es el cineasta que situó en el medio de la cinematografía mundial lo concerniente a la *teoría de autor*, en la que se basó el proyecto del cineclub de Cali para llevar a cabo el programa difundido durante su periodo de existencia en cuanto a la exhibición y la forma de hacer crítica cinematográfica en cada uno de los boletines y la revista *Ojo al Cine*. Los otros directores simbolizan diversos estilos y particularidades especiales en cuanto a la forma de realizar cine, autores reconocidos y representantes de géneros y movimientos de la historia del celuloide. Finalmente, si se observa el listado total de las películas exhibidas, se entiende el marcado estilo desarrollado por los integrantes del cineclub de Cali en cabeza de Andrés Caicedo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez, es decir, hay una coherencia en lo programado, y expuesto como metodología de trabajo.

El boletín: instrumento educativo

El boletín cumplió una función importante en la gestión y organización del cineclub, sirvió de guía fílmica para el espectador con datos diversos: sinopsis, nombre del ciclo, número de exhibición; además de una crítica que orientaba al público cinematográfico hacia una reflexión del mensaje a recibir, creaba la necesidad de leerse antes o después de la función. En estos boletines se nota la influencia de Andrés Caicedo, porque el hecho de ser columnista en algunos periódicos de la ciudad lo había ejercitado en ese sentido, la erudición era la otra faceta, que combinada con lo anterior, permitía entregar información básica para los asistentes. De la escritura de los boletines también hicieron parte los otros integrantes del cineclub pero en menor medida, sobre todo en el período en que la figura de Caicedo se encontraba por fuera de la ciudad, en ese caso Luis Ospina y Ramiro Arbeláez hacen los comentarios semanales; igualmente la participación de Óscar Campo y otros miembros se hace importante en los últimos años del cineclub.

La transcripción y traducción de entrevistas a directores que se publicaban en revistas especializadas como *Cahiers du cinéma*, *Sight and sound*, *Hablemos de cine*, *Movie*, *Vogue*, etc., fue otro medio de transmitir información; de igual manera la referencia a textos cuya autoría correspondía a teóricos de cine, ayudaba a complementar la bibliografía de la amplia gama de películas que se programaban.

El primer boletín que se editó fue un plegable dividido en 17 partes y con una hoja suelta, desplegando el primer ciclo dedicado a Jean-Luc Godard, con las reseñas de las películas: *Banda aparte de 1964*, *La mujer casada de 1964*, *Masculino - Femenino de 1966*. En el documento se lee un comentario corto de François Truffaut, y un análisis de la obra de Godard escrito por Glauber Rocha con algunas consideraciones para ver un filme del cineasta francés:

[...] No entre al teatro con complejo de inferioridad. Esto es, diciendo aquella “frasecita” antipática: ¡no entiendo de cine!

[...] Godard no se cree genio. Es un hombre moderno, libre, honesto. Si Ud. es de derecha no sea tan radical y deje a Godard atacar a la Patria y a la Familia a su manera. Si Ud. es de izquierda, no entre al cine tachando a Godard de fascista. Espere y verá que él, en el fondo, va hablar de todo lo que Ud. precisa oír para mantener los nervios y el viejo ser en orden. Si Ud. no tiene una posición ideológica, no busque mensajes en Godard.

Junto a las reseñas fílmicas y los escritos citados, se entregan apartes de una entrevista y datos obtenidos de la revista *Hablemos de cine*, sumándole una sección denominada *Guerra al cine USA*, que promete ser permanente en los boletines a entregar, pero que aparecerá solo por segunda vez en el primer *Folleto de Ojo al cine*; su objetivo, que el lector recibiera información guía sobre el cine que se veía en Colombia y particularmente en Cali,

es notable su aspecto de denuncia con un marcado sesgo político:

[...] Es decir, **desde aquí se atacará ese tipo de cine.** De esa posición se parte. Estados Unidos tiene controlada el 80% de la exhibición comercial mundial, y son pocos los intentos que se hacen para poner fin a ese estado de cosas. Es necesario aclarar que el llamado “cine estadounidense” no se refiere únicamente a las cintas confeccionadas en Hollywood, con personal Yankee, sino también a los filmes de todo el mundo que han pasado bajo el control USA.

[...] **Señor espectador:** usted es testigo de cómo el cine USA corrompe diariamente a miles de colombianos; tal vez a usted también lo tienen corrompido. Ya es hora de que se haga algo por ponerle fin a dicha agresión de todos los días.

Señor espectador: el cine es el arte de la comunicación masiva, es el arte del futuro. Usted tiene un compromiso con el cine. Si usted le deja ese problema del cine “a los críticos y a los entendidos”, usted es un cobarde. Infórmese, estudie sobre cine, enseñe. Mire que con cada película USA nos están dando patadas en la cabeza, **y no vemos más que cine USA.** No nos dejemos patear tan de seguido.

Si estamos informados nadie nos engaña. El enemigo es poderoso pero poco inteligente: sus engaños son vulgares y fácilmente desenmascarables. Luchemos por la realización de un cine **de nosotros.** El cine USA es el enemigo cultural número uno **¡En todas partes, desde donde se pueda, guerra al cine USA!** (4)

El escrito crítico al cine USA, cita dos películas para ejemplificar la proclama de ser un país con tradición democrática y libertades civiles, se trata de *Woodstock* y *M.A.S.H.*, la primera, un musical que demuestra toda la influencia generacional que marcó el mundo de los años sesenta y setenta; la segunda, una sarcástica historia bélica llena de visos racistas desde la perspectiva de los

encargados de sanar a los heridos de guerra. Es interesante anotar que el boletín plegable es el único en su forma, tiene la particularidad de que su lectura debe hacerse, en uno de sus lados, de derecha a izquierda, la diagramación presenta fotos de las películas a exhibir y el montaje tiene como ejecutor a Andrés Caicedo.

Después de esa primera muestra de lo que significaba entregar información a propósito de un ciclo, se siguió con otra que variaba en la diagramación y la información: corta, concisa y en papel tamaño oficio; tal es el caso de la exhibición número 25 correspondiente a la película *Lilith* de Robert Rossen, se analiza a partir de la información de Jean Seberg, allí un elemento importante a resaltar es el aprovechamiento que se da en un pequeño recuadro donde se informa al público:

[...] Para que se realice la magia que propone toda proyección de cine, son necesarias tres condiciones físicas: oscuridad, movimiento y silencio. Queremos hacer de este cineclub de los sábados un territorio libre. El espectador que no guarde SILENCIO está agrediendo la condición del cine, y la libertad a que aspira su vecino de butaca. Es un represor, y nos hace daño. Pedimos entonces que se guarde SILENCIO para que todos al venir acá tengamos igual derecho de ponernos a realizar los sueños.

La hoja extra representa una extensión del boletín semanal, un ejemplo apropiado es a partir del incumplimiento de las distribuidoras a cargo de enviar las películas para su exhibición, fallan, entonces se alerta a los asistentes:

[...] Tenemos que informar, llenos de vergüenza, que debido a un total incumplimiento de la distribuidora Artistas Unidos, no vamos a poder exhibir *Vergüenza* ni *La pasión de Ana*, las películas correspondientes al ciclo de Ingmar Bergman. Las películas estaban separadas y confirmadas con dos meses de anticipación, pero el organismo burocrático de las casas distribuidoras demuestra una

penosa ignorancia de su oficio, causándonos a nosotros y a ustedes el gran contratiempo de la suspensión del estado de ánimo que se había creado ya en torno al ciclo de Bergman. Estamos haciendo lo posible para programar el mismo ciclo, con tres películas más: *El rito*, *La hora del lobo*, y *Sonrisas de una noche de verano*; para enero del año 1972; no es posible programarlo antes porque ya todos los sábados de este año están copados con su correspondiente película.

Entonces, en reemplazo de *Vergüenza* y *La pasión de Ana* hemos programado lo siguiente, a saber: hoy, sábado 23 de octubre: DR. INSÓLITO de Stanley Kubrick.

Sábado 30 de octubre: PEPPERMINT FRAPPE (1967) de Carlos Saura.

En el cuadro 3, referenciado en páginas anteriores, se da un listado de las diez películas con mayor asistencia; allí se cita que a la película *Psicosis* de Alfred Hitchcock asistieron 1106 personas, para dicha función fue entregado un boletín de 16 páginas dividido en tres partes: Intriga internacional; Psicosis; y la filmografía de Hitchcock, acerca de la obra que representa un ícono especial dentro de la actividad realizada por el cineclub; se incluye una conversación entre los cineastas François Truffaut y Alfred Hitchcock, cuya traducción del inglés fue efectuada por Andrés Caicedo y Javier Cardona, al comienzo se sugiere la importancia de que la lectura del texto se haga después de vista la película; el documento, que se extiende en seis páginas tamaño oficio, trae consigo muchas ideas en torno a la realización del filme en varios aspectos. A continuación el comentario de Truffaut sobre una escena clave y la posterior respuesta de Hitchcock, observación que resulta importante para cualquiera que haya visto la película:

[...] F. T. –El acuchillamiento de Janet Leigh también quedó muy bien hecho.

A. H. –Nos tomó siete días realizar esta escena, y había setenta distintas colocaciones de cámara para 45 segundos de película. Teníamos un torso artificial, hecho especialmente para la escena, con la sangre que se suponía le goteaba del cuchillo, pero yo no lo utilicé. Usé una muchacha de verdad, una modelo desnuda que reemplazó a Janet Leigh. De la señorita Leigh no mostramos más que las manos, hombros y cabeza. Todo lo demás fue suplantado. Naturalmente, el cuchillo jamás tocaba el cuerpo; todo esto fue hecho en el montaje. Filmé unas tomas en cámara lenta para poder ocultar los senos. Las tomas lentas no fueron aceleradas posteriormente ya que al ser montadas daban una impresión de velocidad normal.

F. T. –Es una escena excepcionalmente violenta.

A. H. –Es la más violenta de toda la película. A medida que el filme avanza hay menos violencia, porque la memoria del primer asesinato es tan punzante que se mantiene en los pasajes de suspenso final.

El amplio boletín dedicado a dos películas de Hitchcock lo entrega la cinefilia pura por parte de los miembros del cineclub, al presentar como agregado a la información una hoja que denuncia el corte de una escena en la copia enviada por la distribuidora. El colectivo encontró la forma de copiar 12 fotogramas y entregarlos al público de una forma explicativa; podría considerarse como uno de los actos más afortunados que cumplió el cineclub de Cali como formador cinematográfico y representa una acusación ante el uso inapropiado del material fotosensible.

[...] La ilustración corresponde a una escena cortada a la copia de *Psicosis* que exhibimos hoy, única disponible en toda Colombia.

Se trata nada menos que de la muerte de Arbogast, situada en la cola de uno de los rollos finales. Con profunda consternación advertimos su ausencia cuando la película fue exhibida en el autocine “El Limonar”. Como las colas son las porciones del filme que más sufren el descuido y el

maltrato, son bien explicables las causas de la mutilación. Valga la ocasión entonces, para sentar una protesta por el mínimo cuidado que se le dispensa al filme, que es, de hecho, la materia cinematográfica en su organización definitiva, y quienes tengan que ver con su difusión están sujetos, de antemano, a una gravísima responsabilidad. Responsabilidad que los comerciantes del cine no han querido asumir, ya que en algunos casos son personas que no solo no entienden el cine, sino que además les disgusta el cine.

Hacemos entonces un desglose de la escena, en el orden que aparecieron los doce fotogramas en el boletín:

- 1- Arbogast inspecciona las escaleras.
- 2- Visión subjetiva de las escaleras.
- 3- Arbogast sube.
- 4- Gran toma desde arriba a la madre que entra a cuadro armada de un cuchillo.
- 5- La madre acuchilla a Arbogast.
- 6, 7, 8- Arbogast cae dando tumbos por las escaleras.
- 9- Visión subjetiva de las escaleras.
- 10- Arbogast cae de espaldas en el vestíbulo.
- 11, 12- El cuchillo de la madre se entierra en su cuerpo, una y otra vez... (La escena, dura unos ocho segundos)

Iniciando y finalizando cada año, el cineclub de Cali convocaba a los asistentes para elaborar una lista de las mejores películas exhibidas, el boletín donde se imprimía esta información resultaba informativo, y mostraba los gustos particulares tanto de los asistentes, como de los miembros del cineclub en cabeza de Andrés Caicedo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez; lo particular es la regularidad de las personas para hacer eco del llamado, notándose igualmente que corresponden a individuos cercanos al grupo de dirección, entre ellos: Gino Faccio, Umberto

Valverde, Carlos Tofiño, Orlando Cajamarca, Germán Cuervo y Carlos Mayolo, por citar algunos.

El último ejemplo que deseo citar, corresponde a un documento crítico sobre la situación del cine colombiano, y resalta la posición adoptada por los cineastas y el gobierno nacional para la selección y clasificación de las producciones nacionales, que para la época tenía tres ítems -1A, 1B, 1C; resultaba una categorización en pro de la recuperación económica resultante por los beneficios otorgados; la crítica se da por la decisión de clasificación efectuada a algunos trabajos de Luis Ospina y Carlos Mayolo –*Sin telón, Rodilla negra, Asunción*–, valiéndose de la situación para guiar e indicar al público las decisiones de selección reglamentadas desde el gobierno central:

[...] Ante la bestialidad con que se está manejando el problema del cine, la corrupción y la falta de conocimiento, la cobardía y al mismo tiempo la complicidad ante las compañías norteamericanas que se llevan el 75% de las ganancias que produce el cine, mientras que el proyecto oficial cobra un peso de más para la creación de un fondo que seguramente repartirá entre los cineastas más dóciles y que aseguren hacer un cine que corresponda a las concepciones oficiales, debemos iniciar la defensa de un cine auténtico, abriendo las salas de los cineclubes y cinematecas al cine que se quiere oficialmente destruir, más, si vemos en él la posibilidad abierta de los caminos que deben recorrerse. El público tiene que ver el cine que no se le quiere mostrar, y la única manera de hacerle es llevándolo a los pequeños territorios libres que representan los cineclubes y cinematecas. Allí es donde el espectador descubrirá también el cine que quiere imponérsele a la fuerza, el cine de pininas y capulinas, frente al que aprenderá también a silbar, es decir a saber usar la primera arma de combate.

Para terminar, los boletines del cineclub de Cali podrían caracterizarse en cinco contenidos:

Informativo: porque proporcionaba datos necesarios para comprender la estructura narrativa y el contexto de realización.

Crítico: Andrés Caicedo tenía una trayectoria de columnista en los periódicos locales, que le permitió escribir la mayoría de los boletines; el resto de dirección –Ramiro Arbeláez, Luis Ospina–, aprovechaba para escribir sus comentarios en torno a un gusto particular; igualmente mostraban un acento agudo y de choque ante algunos temas tan complejos, como fue el caso del cine colombiano y su legislación, y la consabida lucha contra el cine USA.

Biográfico: presentando la trayectoria de un director, que entrega al lector una idea de lo realizado, sirviendo de guía para el cinéfilo en el sentido de identificar aquellas películas no vistas y así preparar un estado de ánimo, como afirmaban ellos, y adentrarse en la sala oscura.

Histórico: en el caso de ampliar la información básica utilizando como fuente algún teórico del cine, y así citar aspectos claves para contextualizar un período sociocultural preciso.

Entrevista: con la regla pregunta-respuesta-comentario, se logra profundizar sobre detalles de la filmación.

El boletín que empleó con ardor el cineclub de Cali, constituyó una de las actividades más importantes dentro de la fase operativa para hacer del público asistente un participante activo y con sentido de lo que significaba ver la obra de un director, un género o un país; el complemento que ayudaba a tener presente el programa mensual del cineclub, eran las tarjetas repartidas a la entrada del Teatro San Fernando, diagramadas con fechas y títulos, además, una imagen concerniente al ciclo a exhibir, y que servía de colección para los asistentes. Para concluir, *el programa, las películas y el boletín*, constituían una unidad que determinaba la aceptación del público a las exhibiciones del sábado al medio día. La actividad

desarrollada por la directiva del cineclub de Cali, fue un ejemplo eficaz de sostenimiento del proyecto, teniendo en cuenta que congrega y forjarse unos asistentes promedio, regularmente, es difícil y solo se logró con la constancia, seriedad y entusiasmo de quienes lo dirigían.

Notas

- *. El cineclub de Cali fundado por el escritor Andrés Caicedo, se convirtió en el epicentro de un movimiento artístico, que inspiró a toda una generación de intelectuales, escritores y futuros cineastas, como Carlos Mayolo, Luis Ospina y Óscar Campo en lo que se denominó: Caliwood.
- 1. Este artículo hace parte de una investigación, mucho más amplia sobre el cineclub de Cali, efectuada por el autor en el año 2006.
- 2. Ramiro Arbeláez (Dramaturgo, actor, profesor e investigador de historia y estética del cine en la Universidad del Valle). La entrevista se realizó en la ciudad de Cali, el 4 de abril del 2002.
- 3. Ídem.
- 4. Las palabras en negrilla corresponden al texto original.



La impresión de esta obra se realizó en papel bond blanco 90 grs. para páginas interiores y propalcote de 280 grs. para la portada con plastificado mate. Para la composición general de textos, y subtítulos se utilizó la fuente Adobe Times New Roman 11 pt, y para títulos la Timer New Roman 12pt. Se aplicaron los programas Adobe InDesign CS2 para la composición de páginas. Ilustrator CS2 para el diseño de carátula. Con un tiraje de 300 ejemplares. El libro “*Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes - Tomo III 1913 – 2013 Un siglo de cineclubismo*” de los compiladores César Cortez Rz, Pierre Angelo González, Nicolás Román Borré se diseñó y diagramó en la Editorial Universitaria - Sección de Publicaciones de la Universidad de Cartagena y se terminó de imprimir en el año 2013 en la empresa Alpha Impresores en la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia.