

VER CON LA METAFORA EN LOS OJOS

➤ *Arcadia.*

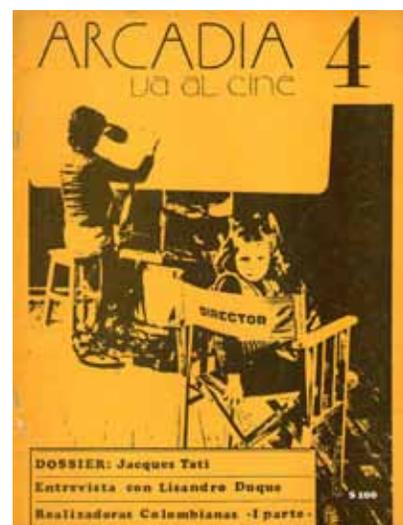
Carolina Sourdis Arenas

Resumen:

Una revisión a las páginas de la revista Arcadia va al cine, editada en Bogotá entre 1982 y 1988, nos sitúa rápidamente en un espacio crítico para pensar la producción cinematográfica colombiana, desde una perspectiva que involucra a la vez problemas teóricos de la modernidad cinematográfica europea, posiciones ideológicas características del nuevo cine latinoamericano y una aproximación metodológica para la escritura de la historia del cine colombiano. Estas tres vertientes, presentes durante los 18 números de la revista, se ponen en diálogo al cuestionar la relación de los modos de producción del cine en Colombia, con una posible búsqueda de una identidad cinematográfica local.

Palabras Claves

Cinematografía de provincia,
identidad cinematográfica,
industria cinematográfica
colombiana.



La re-vista a Arcadia

¿Qué es un mito? Una realidad mayor que la realidad: una bestia con cuerpo de caballo y busto y cabeza de hombre. Es un animal que está por encima del hombre y del caballo porque está en posesión de una realidad mayor: la doble realidad del hombre y la bestia. Para decirlo con una paradoja repetida, un centauro es un hombre que es algo más y algo menos que un hombre y un caballo que es algo más y algo menos que un caballo: es lo que le falta sumado a lo que le sobra lo que hace al centauro mayor que la realidad”

Guillermo Cabrera Infante

En Arcadia todas las noches.

LA CONCEPCIÓN DEL cine como territorio mítico y utópico, expuesta en los escritos sobre cine de Guillermo Cabrera Infante¹, se establece como territorio idílico para dar el salto de la imagen a la palabra, es decir, para escribir

sobre cine. Pareciera que esa doble paradoja que ilustra la *realidad* del centauro, es (in)justamente desde dónde nos situamos cuando pretendemos *registrar* con la palabra eso que nos *dice* la película. En el caso colombiano, el ejercicio de la crítica cinematográfica, es rara vez categorizado dentro de la creación literaria, y en ocasiones es incluso desdeñado por los autores de las obras. Sin embargo, los escritos sobre cine (llámeseles crítica) realizados en diferentes épocas y lugares del país representan un documento de gran valor, cuando es precisamente a través de ellos que se nos permite volver a una forma específica de ver el cine marcada por determinadas circunstancias. De esta re-vista se desprenden horizontes de sentido sobre nuestra realidad colombiana, o en palabras de Cabrera Infante, de ese estadio mayor que la realidad.

La revista *Arcadia va al cine*, fundada en 1982, representa una de la más importantes experiencias del ejercicio de la crítica cinematográfica en Colombia, y una interesante apuesta respecto a la manera de concebir la producción cinematográfica que se realizó coetáneamente en el país. Con un total de 18 números publicados a lo largo de seis años, tiene sus antecedente en la Revista *Comunicarte*, fundada a finales de los años setentas por un grupo de cineclubistas de la Universidad Nacional de Colombia. Allí Augusto Bernal, uno de los fundadores de *Arcadia* y su Director hasta el número 18, primero desempeñó la función de gerente y luego fue redactor hasta el número 5, dedicado a Luis Buñuel. Por motivos políticos hubo una ruptura en el grupo:

“Nos retiramos por cuestiones políticas... por militancia del M-19, cuando realmente ninguno quería militar, querían que la revista fuera como una ovación del M-19, en un momento bastante álgido del país (...). Decidimos fundar Arcadia, entraron como fundadores Gilberto

¹ La crítica cinematográfica publicada por el autor en la revista “*Carteles*” y “*Lunes de Revolución*” (Cuba) bajo el pseudónimo de *Cain*, compiladas en “*Un oficio del siglo XX*”, (Alfaguara, 1963) circulaba en la época de fundación de la Revista *Arcadia va al cine*, como ‘texto obligado’ según Augusto Bernal, uno de sus fundadores. Una influencia aún más evidente, radica en el origen del nombre de la revista, tomado de La recopilación de una serie de conferencias que Cabrera Infante pronunció en La Habana en 1962 sobre el cine de Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Huston y Vincent Minelli, “*Arcadia Todas Las Noches*” (Seix Barral, 1978).

*Bello, profesor y director de la dependencia cultural de la Universidad Pedagógica, Edgar Acevedo y yo.*²²

El hecho de que la revista *Arcadia*, surgiera en una coyuntura política como respuesta al rechazo de la militancia en una época políticamente agitada marcada por las acciones del movimiento insurgente 19 de abril (M-19)³, abre la cuestión hacia la posibilidad de una construcción ideológica políticamente activa, desde una revista de cine; Además, si nos situamos en el contexto más específico del nacimiento de FOCINE (1979), ente estatal adscrito al Ministerio de Comunicaciones que regularía el funcionamiento de la industria cinematográfica colombiana, esta relación resulta mucho más compleja debido a la obvia inserción de las políticas públicas en la regulación de los modos de producción cinematográfico.

Lejos de escapar de una aproximación crítica de su contexto, *Arcadia* busca el contenido político fuera de sí: “Lo político va en subtexto, la intención política no está abiertamente, está implícita, porque sería imposible escaparse”⁴, afirma Bernal. De esta manera el contenido de la revista apunta a delimitar a la vez lo que se encuentra, dentro, fuera y contra los modos de producción establecidos, y toda la complejidad que ello representa. La publicación de cartas dirigidas a entes estatales por gremios o realizadores⁵, las lecturas de

diferentes encuentros que se llevaron a cabo en torno a la Industria cinematográfica en Colombia⁶, e incluso las lecturas que fueron rechazadas por esos eventos institucionales⁷, supone una apertura para la puesta en común y circulación de documentos oficiales de difícil acceso en otras circunstancias, que marcan una clara pauta al respecto.

Adicionalmente a esto, la tendencia de abordar el cine latinoamericano desde su perspectiva como movimiento en los sesentas y setentas por medio de la publicación de manifiestos y reflexiones alrededor de sus lineamientos, reafirman la actitud política frente a la construcción de una cinematografía local. Plantearse el análisis de la producción cinematográfica colombiana, con la *Estética del hambre*⁸ de Glauber Rocha o la *Poética de la revolución* de Fernando Birri⁹ de tela de fondo, supone un punto de partida para activar una actitud crítica precisamente desde los cuestionamientos del cine y sus modos de producción en un contexto subdesarrollado, propio de América Latina, y por supuesto Colombia.

Pero si el nacimiento de la revista, marcado por la coyuntura política dejaría leer entre líneas esa forma de aproximación a lo político desde un contenido cinematográfico, el último número publicado por *Arcadia*, reafir-

2 Entrevista inédita realizada por la autora a Augusto Bernal, Bogotá, Septiembre de 2011

3 El robo de la espada de Bolívar en 1979, La toma de la embajada de República Dominicana en 1980, los intentos frustrados de diálogo entre Jaime Bateman y el gobierno de Belisario Bantecourt (1982-1986) y la toma del palacio de Justicia en 1985, para nombrar algunos.

4 Entrevista inédita realizada por la autora a Augusto Bernal, Bogotá, Septiembre de 2011

5 Véase en *Arcadia va al cine*: SICALTRACINE, (Sindicato Colombiano de Trabajadores de Cine): “Propuestas a Focine”, No. 6-7, Junio-Julio de 1984; “Cine para

televisión, una donación de los trabajadores”, no.8, Octubre 1984, pp., 16-17; GOGGEL, Erwin; “Propuesta de los realizadores independientes”, no.3, Septiembre-October, 1982, pp., 28.

6 Véase en *Arcadia va al cine*: Encuentro de Sochagota, 1981, no.1, pp., 18-20, Encuentro de cine y Literatura, 1984, no 8, pp., 18-20; No.9. pp., 18-22.

7 De aquí surge “Fundamentos para una cinematografía colombiana” de Jairo Obando, entrega en 4 partes. Véase *Arcadia va al cine* No.10 -15

8 El primer número de la revista está dedicado a Glauber en homenaje por su muerte en 1981.

9 Son varias las intervenciones de Fernando Birri publicadas en *Arcadia*. Véase “Fernando Birri: un cineasta ambulante”, no.6, Junio - Julio 1984, pp., 22-35

maría esta búsqueda. Publicado en Julio de 1988 el no. 18 de la revista, proponía para las siguientes entregas abordar el tema de violencia política y cine colombiano:

“Prendemos dar a conocer una serie de entrevistas realizadas con directores tanto de largometraje, como de medio y cortometraje acerca de este tema en concreto, viendo las diferentes opciones estéticas, políticas y sociales que tuvieron la realización de sus trabajos (...). Con esto más que lograr un debate de acuerdo a nuestras posibilidades, queremos afrontar un tema que hasta hace poco estuvo vedado por todos y conformar una filmografía del CINE POLÍTICO EN COLOMBIA en aquellos aspectos relacionados a la violencia política”¹⁰

Vemos en el fragmento anterior, cómo se hace explícita una búsqueda de lo político en el cine colombiano, en dos sentidos. Por un lado, el contenido temático del film en relación a la violencia, uno de los temas más recurrentes en nuestro cine, y por otro lado, la alusión a esas formas ‘estéticas, políticas y sociales’ que tiene que ver con la ‘realización’. La aproximación de *Arcadia*, se definió sin duda mucho más por la segunda vertiente, buscando esos contenidos políticos desde las formas del quehacer, más que desde un contenido explícito. Es por esto que uno de los rasgos fundamentales de la revista, se determina por la constitución de núcleos, proponiendo una lectura del cine colombiano, de una u otra manera determinada por su aproximación a los modos de producción.

A pesar de que la revista tiene muchos focos de atención, como lo son los festivales de súper ocho llevados

a cabo en Cali y Medellín a principio de la década de los ochenta, entrevistas a realizadores como Lisandro Duque o Luis Ospina a propósito de su producción reciente, intervenciones de Camila Loboguerrero o Jorge Alí Triana respecto a los puntos débiles y fuertes de la cinematografía colombiana, además de toda la escritura de críticas sobre las películas que se encontraban en cartelera; Encontramos el gran aporte de *Arcadia* en la constitución de círculos temáticos para abordar la producción realizada en Colombia, determinados de uno u otra manera según criterios y sistemas de producción: Realizadoras Colombianas, La otra Cara, El cine Documental en Colombia, Cine para T.V y Cine de Provincia.

Realizadoras colombianas y La otra cara, basados en entrevistas a determinados autores que correspondían a cada categoría, el primer círculo evidentemente se abordó el cine desde la perspectiva de género, mientras que el segundo se basó en el testimonio de autores que habían tenido un relativo éxito con sus medimetrajes para televisión. Cine para T.V, entregado en tres números (no.11 – no.14) planteó desde diferentes puntos de vista la revisión de la producción para televisión, impulsada por FOCINE, de los realizadores colombianos. En Cine de provincia, el círculo más ampliamente desarrollado y complejizado a lo largo de la revista, *Arcadia* hace una caracterización del cine producido en la época a partir de la búsqueda de una identidad cinematográfica propia de cada región, y finalmente El cine Documental en Colombia, se queda en su primera parte en el no.18, con la intervención de Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre otros, y la presentación del próximo círculo temático: violencia política y cine en Colombia, referido anteriormente.

Como contexto de esta búsqueda por establecer parámetros de lectura para el cine colombiano, *Arcadia* deja ver un marcado interés por fomentar la circulación de textos teóricos a partir de su traducción y (re) publicación. Algunos artículos editados por la revista

¹⁰ BERNAL, Augusto y ARANGO Antonio; “Violencia Política y Cine en Colombia (presentación)”, No. 18, Junio – Julio 198, pp., 35. (mayúsculas en original).

*Cineaste*¹¹ o *Positif*¹², piezas fundacionales de la teoría del cine como *La caméra Stylo* de Alexandre Astruc o *La cinematografía integral* de Germaine A. Dullac¹³, una entrevista por Pascal Bonitzer a Gilles Delleuze¹⁴, entre otros, se establecen como antesala a la exploración del cine colombiano. Al respecto Augusto Bernal comenta:

La idea era darles un contexto y una difusión a esos artículos, hacerlos más públicos, en ese sentido los cineclubes y los movimientos de super 8 se preocuparon por aplicar no solamente la técnica sino también la teoría y creo que Arcadia en ese aspecto funcionó (...) por otra parte, creo que a la crítica colombiana le faltaba un buen soporte teórico. Siempre me interesó lo teórico y he tratado de mantenerlo, esa fue mi ilusión y mi pasión¹⁵

El número 19 de la revista, planeado con Rodrigo D., la opera prima de Víctor Gaviria como eje central, no fue editada bajo el nombre *Arcadia va al cine* por inconvenientes técnicos, circuló como *Borradores de cine*, “eso mató a Arcadia, en el sentido que por solucionar un número que no salió, nació otra...fue una especie

de parricidio, matamos al padre”¹⁶, comenta Bernal. Las páginas de esta *Arcadia va al cine*, sin duda, son un testigo privilegiado a la hora de reconstruir las dificultades industriales y las apuestas creativas del cine colombiano de entonces, permitiéndole convertirse, casi a modo coral¹⁷, en un documento imprescindible a la hora de estudiar el cine nacional.

el realismo de ver

“Lo real maravilloso que yo defiendo, Es lo real maravilloso nuestro. Es lo que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Porque aquí en América Latina, lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.”

Alejo Carpentier

Uno de los aportes más significativos de la Revista *Arcadia*, radica en la caracterización de los llamados cines de provincia que venían articulándose desde finales de los setenta. La búsqueda por identificar, de alguna u otra manera una especie de identidad

11 Revista de cine, fundada en 1967 en Nueva York, Estados Unidos. “Por estudiantes y Para estudiantes” véase Skarl, Robert, “*Cineaste’s Early Years: The Quest for a Radical, Readable Film Criticism*”, *Cineaste* Vol XXXII, No 4, 2007. Disponible en <http://www.cineaste.com/articles/emcineasteems-early-years-the-quest-for-a-radical-readable-film-criticism>

12 Contrapropuesta Francesa a los famosos Cahiers du cinema, fundada en 1952 por Bernard Chárdere.

13 Ambos textos son publicados en el No.2 de la revista, Junio – Julio 1982, pp., 26-30

14 “Entrevista con Gilles Delleuze: *La fotografía descansa en las cosas*, por Pascal Bonitzer” No. 13, Octubre – Noviembre, 1986, pp., 72-78

15 Entrevista inédita realizada por la autora a Augusto Bernal, Bogotá, Septiembre de 2011

16 Ibid

17 La forma textual predilecta de la revista es la entrevista, que tiene que leerse en doble vía.

cinematográfica propia en los cines regionales que se constituían creativa y materialmente en la periferia, supone a la vez una reafirmación de la diversidad cultural del país¹⁸, y del cine como espacio de constitución y cuestionamiento de parámetros culturales comunes a una colectividad. Ana M. López, Doctora en Estudios de Comunicación de la Universidad de Iowa y profesora asociada de la Universidad de Tulane, en su ensayo *Early cinema and Modernity in Latin America*¹⁹, cuestiona esta relación, planteada en la confrontación de la modernidad industrial y los comienzos de la modernidad latinoamericana:

“A mechanism for accessible globality, the cinema captured and accompanied the vertiginous modernization of urban sectors, as well as the simultaneous inertia of other zones and territories: in the discursive struggle between the urban and the rural as icons of nationalisms, the cinema—the urban instrument par excellence—actively contributed to the postulation of the nonurban as a folkloric past or an anachronistic vestige.”

La concepción del registro de la periferia como vestigio anacrónico y pasado folclórico en oposición a la imagen de la modernización de los espacios urbanos, es un punto de partida no sólo para identificar la matriz de la idea de una “cinematografía de provincia”, ampliamente abordada desde varios puntos de vista en la revista *Arcadia*; sino para pensar cómo esta idea de la imagen de lo periférico, viene estrechamente ligada con la puesta en función del cinematógrafo en los países latinoamericanos. Podríamos afirmar, que el cine

latinoamericano, es en esencia un cine periférico, y que no sólo es periférico en relación a una cinematografía endógena, sino desde las relaciones de poder establecidas al interior de sus modos de producción.

En el caso particular de Colombia, y en referencia a esta década que como ya apuntamos anteriormente, representa el primer intento oficial por regular una posible industria cinematográfica colombiana con la creación de *FOCINE*. El centro de poder está situado en Bogotá, foco desde donde las actividades burocráticas se llevan a cabo, y único lugar en donde el ‘tráfico’ de equipos para la realización cinematográfica resulta posible. Existen dos textos claves para aproximarnos a éste fenómeno publicados en 1982, “Universo de Provincia o Provincia Universal” de Carlos Mayolo, publicado en el único número de la revista *Caligari*, y “Las Latas en el fondo del río” de Víctor Gaviria y Luis Alberto Alvarez, publicado por la revista *Focine* en su octavo número.

“Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos intereses políticos y burocráticos, en lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo”²⁰

Mayolo lo pone en sus palabras, en un aparte de su artículo titulado *Aló, Bogotá*:

“Como primera medida, nuestro dedo índice parece haber estado metido en un sacapuntas del disco telefónico, haciendo llamadas a Bogotá para dejar razones a Zutano de que consiga a Perencejo a ver si quiere trabajar en una película que estamos haciendo

18 Solo hasta la constitución de 1991 Colombia sería reconocido por la legislación como un país multicultural y pluriétnico.

19 *Cinema Journal*, 40, no 1, Otoño 2000, pp. 48-78

20 GAVIRIA, Víctor y ALVAREZ Luis Alberto; “Las Latas en el fondo del río”, *Focine*, No 8, Junio de 1982. Disponible en www.cinefagos.net

que llame, que lo necesitamos. La razón nunca llega, nuestro hombre no llama y cuando los azares has sido tan grandes y la cuenta del teléfono va cercana al precio de un tiquete de avión a Bogotá, decidimos tomar este para reemplazar la llamada telefónica y llegamos a Bogotá húmedo, solo para firmar un papel o llenar un requisito a traer las benditas luces que nos hacían falta y cuyo alquiler quizás sea menor que el precio del tiquete. Todo esto nos pone a pensar, casi irónicamente, que hacia donde va el arte y la búsqueda estética, en sentido opuesto se aumentan las dificultades casi como una regla de oro de la libertad”²¹

Esta caracterización del cineasta de provincia, como héroe Quijotesco que emprende una aventura casi imposible para lograr hacer una película, marca una pauta que define un rasgo común a todos los cines que se gestionan al margen de cualquier centro. La dificultad en los modos de producción que se opone como una serie de obstáculos, es también determinante para establecer exploraciones en otros formatos y técnicas, como se resalta en las lastas al fondo del río:

“Es posible que en la provincia la necesidad cree el órgano y que las carencias terminen por despertar creatividades que la abundancia no estimula. ¿Doblaje con actores bogotanos? Jamás. ¿Viaje a Bogotá con todo el elenco? Imposible. Entonces vienen muchas noches de insomnio pensando en una posible solución que satisfaga la moral y el presu-

puesto. ¡El Betamax! ¿Por qué no llevar a los actores a una sala de sonido normal y grabar lo que dicen mientras contemplan su propia imagen en una pantalla de video?”²²

Es apenas lógico, y de ninguna manera particular al cine colombiano, que las condiciones en las que se desarrolla la realización de un filme, tengan incidencia en las manifestaciones de su lenguaje. Sin embargo en el caso de los cinematografistas *testarudamente* provincianos, la forma en la que se nos presenta el film, está más profundamente determinada por la manera en que se logró (por ese gesto de un *rough cut* que Gaviria y Álvarez identifican como el propio del cine de Provincia) que por la obra-en-sí. De esta manera la aproximación de *Arcadia*, que señala en las notas introductorias²³ dedicadas al cine de provincia, el germen del cine colombiano en la facilidad relativa de adecuar argumentos y modelos de producción extranjeros, pone de manifiesto la importancia de detener la mirada más allá de la pantalla, para ver la ‘Industria y la Máquina de hacer cine’, en este caso determinado por la noción de Provincia.

Ya una búsqueda del audiovisual en cuanto a la expresión de la diversidad cultural colombiana, se había iniciado con Yuruparí (1982-1986), serie producida por la cadena de Televisión Audiovisuales con el apoyo de FOCINE, bajo la dirección de la antropóloga Claudia Triana. En esta serie realizada en 16mm, se documentaron varios casos representativos de la cultura popular, por medio del registro de diferentes hechos y personajes en varias regiones del país; Por otra parte, las telenovelas de la época, “se alejan de los grandes símbolos del bien y del mal para acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la expresividad cultural

²¹ MAYOLO, Carlos, “Universo de Provincia o Provincia Universal” Caligari, No.1, junio de 1983, pp., 14-15.

²² GAVIRIA, Víctor y ALVAREZ, Luis Alberto, 1982.

²³ Véase BERNAL, Augusto, “Cinematografía provinciana y provincia”, *Arcadia va al cine*, No.9, Diciembre de 1984, pp., 4-5

de las regiones que forman el país”²⁴. “Escalona” dirigida por Sergio Cabrera en 1991, y “Azúcar” dirigida por Carlos Mayolo en 1989, sirven como ejemplo para destacar la producción televisiva que tiene como núcleo esa inquietud por constituir desde la provincia, imaginarios identitarios.

Sin embargo la relación del cine con la constitución de elementos identitarios no se queda en la exploración temática que se establece fácilmente como puente entre ambos términos. Por el contrario, esta correspondencia encuentra su punto más álgido cuando se cuestiona la relación misma del cine con su público (y del público con su cine):

*Viendo filmar una escena con el gordo Benjumea uno se da cuenta de repente que el sitio, el campo abierto y las construcciones, la atmósfera, son idénticos a los de Pasado el meridiano de Arzuaga. Lo terrible es que los que están haciendo la película ni se enteran. (...) Están haciendo una película falsa en medio de una verdadera, o de la realidad para una verdadera. Y gente, rostros bogotanos, se agolpan para mirar cómo se hace la película. Parecen salidos de la película de Arzuaga. Están viendo hacer una película en la que no saldrán... y sin embargo se dirá que es sobre ellos.*²⁵

El doble desencuentro que plantea el fragmento anterior, desencuentro del público con su imagen y de esa imagen con la realidad, puede verse reconciliado en la

24 Barbero, Jesús Martín, y Ochoa Ana María, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” en “América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado”, Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp., 116

25 GAVIRIA, Víctor y ALVAREZ, Luis Alberto, 1982.

convocatoria que hace a finales de 1897 el periódico argentino “El Diario”, anunciando el lugar y la fecha en donde serían fotografiadas la ‘vistas’²⁶: “Those who would like to see their figures circulating on the screen of this theater should take notice.”²⁷ Vemos aquí claramente como se resalta esa posibilidad del cinematógrafo de generar una identificación entre la imagen y quien mira, asociación que en el ensayo de López está vinculada a la intervención del cinematógrafo de una cierta idea de nación²⁸.

Arcadia sitúa tres focos de atención en el estudio de las cinematografías de provincia: cine costeño, cine antioqueño y cine caleño. Dividida en tres partes, la aproximación al cine costeño se encuentra en no. 9, 10 y 13 y consta de entrevistas a los directores Luis Fernando Bottia y Jorge Nieto, y al crítico de cine Alberto Duque López. En el no.14-15, se hace un monográfico de cine antioqueño, de nuevo basado en entrevistas con un total de ocho autores de la región y al crítico Luis Alberto Álvarez. Finalmente las intervenciones sobre cine caleño, a pesar de estar presentes a lo largo de varios números de la revista, se sintetiza con un “Homenaje al Grupo de Cali” en el no.17. Habría entonces que abrir aquí la pregunta de cómo se propone “aquella expresión que busca un auténtico modo de evaluar los elementos culturales, las tradiciones, las contradicciones y las posibles tensiones que se desarrollan en su interior”²⁹ a partir de los casos que se abordan en *Arcadia*

El planteamiento de López respecto a la forma de inercia rural que se deriva del registro de la modernización en los espacios urbanos, nos ilustra esta cuestión.

26 Nombre con el que se designa las tomas cinematográficas de los inicios del cinematógrafo.

27 El Diario, December 29, 1897, citado en Lopez, Ana; “Early cinema and modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40, no 1, Otoño 2000, p., 61

28 *Nationess*

29 BERNAL, Augusto; “Cinematografía provinciana y provincia”, *Arcadia va al cine*, no 9, diciembre de 1984, p., 5

Esa diferenciación entre la imagen urbana modernizada y la imagen rural como un vestigio de lo folclórico, es precisamente a lo que se opone la búsqueda de ese cine Costeño, Caleño y Antioqueño, como afirma Alberto Duque en entrevista con Augusto Bernal: “En este momento ya se puede hablar de un cine colombiano que está safándose de ese provincianismo, que por querer ser autóctono se vuelve folclorista”³⁰

Es en ese paso del provincianismo folclórico a la construcción expresiva de una identidad regional en donde parece fundarse la inquietud de los cinematografistas de la época, tratando de negar la otredad supuesta en la imagen de provincia, “donde la visión del indio, del “provinciano” se hará caricaturizando las expresiones culturales, convirtiéndolas en pintoresquismo folclórico, por ende provinciano, pero desde el punto de vista del cosmopolita”³¹. La necesidad de una mirada a la periferia que se funde en el interior de lo tradicional-cotidiano y no desde una perspectiva modernizante, estableciendo así la posibilidad de “una provincia donde no haya provincia”³², es imposible sin una aproximación determinada a lo real, a lo filmado:

“Y entonces uno entra a esa gran corriente que permanece en la raíz del permanente fracaso estético del cine colombiano y que consiste en creer que las cosas son intercambiables, que es lo mismo un lugar que otro, un objeto que otro, una persona que otra.”³³

30 Entrevista con Alberto Duque, por Augusto Bernal. “Cine Costeño. III parte: Olor a cine”, *Arcadia va al cine*, no.13, Octubre–Noviembre de 1986, p.,27

31 MAYOLO Carlos, opt cit., p., 15

32 Entrevista con Víctor Gaviria, por Luis Alberto Álvarez, Carlos Eduardo Henao y Augusto Bernal, “Alegoría de lo natural”, *Arcadia va al cine*, no. 14–15, abril 1987, p., 10

33 GAVIRIA, Víctor y ALVARE, Luis Alberto, 1982.

Esta tendencia de ver lo real filmado como algo “no intercambiable”, se identifica fácilmente dentro de la filmografía de Gaviria³⁴; el trabajo con actores naturales que marca una pauta a lo largo de toda su obra, desde sus primeros trabajos en formato súper ocho, muestran claramente el interés por establecer una relación de proximidad con lo real filmado. “Esa conexión directa entre la vida, la cotidianidad y un medio que habla su propio lenguaje”³⁵, también es palpable en “La Boda del Acordeonista” de Bottia, en donde la búsqueda recae sobre lo real maravilloso de la herencia mítica en los manglares costeños; Así mismo, Mayolo apunta a esa identificación de lo real con lo filmado, cuando afirma: “ (...) el texto de Mutis es tan real, que llego a una casa y allí estaba la descripción de Mutis”³⁶. Así pues, pareciera que uno de los síntomas para establecer esa identidad cinematográfica que se desprende de este interés por reformular la provincia recae en un ‘realismo’, si bien no necesariamente formal, sí ligado a la manera de percibir el objeto filmado.

34 A pesar de que para la época en que se editó la Revista, Víctor Gaviria no había realizado su opera prima, ya ésta era un proyecto conocido y en vía de desarrollo. Su éxito en los cortos y medimétrajes, lo identificaban como uno de los autores (sino el autor) más prometedores de entonces. En una conversación en donde varios personajes del gremio intentan identificar los aciertos y desaciertos de las políticas de producción instauradas por FOCINE, publicada en el no. 14 de la revista bajo el título de “¿1,200,000.000: para qué?”, Ana de Hoyos, afirma: “Víctor Gaviria está salido del lote, si logra confirmar en su largometraje la calidad de los medios, Rodrigo D va a ser una película importante. El neorrealismo paisa”

35 Entrevista con Luis Fernando Bottia por Augusto Bernal, “El debutante”, *Arcadia va al cine*, no.9, diciembre de 1984, p., 12

36 Entrevista con Carlos Mayolo por Augusto Bernal, “Estados Góticos”, *Arcadia va al cine*, no.16, Junio – Julio 1987, p.,7

ver con la metáfora en los ojos

La importancia de cuestionar la noción de cine de provincia, que *Arcadia va al cine*, identificó en la producción colombiana de la década de los ochentas, tiene su origen en una de las cuestiones más complejas en relación al cine colombiano. Esto es, la posibilidad de trazar un estilo y un lenguaje cinematográfico *propio* y la posibilidad de encontrar un público que lo vea. Ambas *Arcadias* están cruzadas por el constante desengaño que supone esta correspondencia; El desencuentro al que se refieren Gaviria y Álvarez en la imposibilidad de agolpar esos estadios de realidad que se desprenden de la realización cinematográfica podría empezar a apaciguarse ahí, en el volver a mirar ‘eso’ que se filma. De esta manera, la transformación del exotismo endógeno que puede identificarse en la producción cinematográfica colombiana (en algunos casos más inmediatamente que en otros), se reformula en un intento por mirar desde el interior de las culturas a las culturas mismas, con la esperanza de que sea una mirada que a *ellos* (en la contradicción de ser siempre otro) no se les escape.

Carolina Sourdis Arenas

➤ Realizadora de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia, cursa la Maestría en Estudios de cine y audiovisual contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona, España. Ganadora, junto con Diana Lowis, de la beca de investigación en cine y audiovisual colombiano del Ministerio de Cultura en el 2010 con el proyecto “Reinventando Formas de ver: Documental de Archivo en Colombia”, es miembro del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del cine. Como directora, guionista y montajista realizó el cortometraje “Quisiera la tarde” como tesis de grado, seleccionado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián para participar del Encuentro Internacional de Escuelas de Cine 2011, y seleccionado como parte oficial del Festival de Cine de Bogotá en el 2010.

Bibliografía

Arcadia Va Al Cine, No 1-18, 1982 – 1988, Bogotá

GAVIRIA, Víctor y ALVAREZ Luis Alberto; “*Las Latas en el fondo del río*”, Focine, No 8, Junio de 1982

LOPEZ, Ana María, “Early cinema and modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40, no 1, Otoño 2000

MAYOLO, Carlos, “Caligari”, No.1, junio de 1982

BARBERO, Jesús Martín, y OCHOA Ana María, “*Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular*” en “*América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado*”, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002

RUSSO, Eduardo (Ed), “*Cine independiente en América Latina*”, Argentina, 2007

ZULUAGA, Pedro Adrián, “*Acción! cine en colombia*”, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2007