

criterio de calidad estuvo ausente en ocasiones. No obstante, bajo FOCINE se produjeron los primeros largometrajes de directores de la importancia de Luis Ospina (*Pura sangre*, 1982) y Carlos Mayolo (*Carne de tu carne*, 1984) y se filmaron clásicos como *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) y *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990). Este fue el último largometraje financiado por la compañía, marcando el final de la misma y dando comienzo a un nuevo momento en el cine colombiano.

A través de la noticia de índices de audiencia, estadísticas de películas producidas y datos sobre la aparición y posterior cierre o reciclaje de salas de cine emblemáticas se puede interpretar la transformación de una industria y de la propia sociedad colombiana. También sirven a este propósito la reseña de la apertura de cinematecas y videoclubes y de la publicación de revistas especializada. Por ejemplo *Mito*, *Guiones*, (después convertida en *Cinemés*), *Ojo al cine*, *Arcadia va al cine*, *Cine* o la más contemporánea *Kinetoscopio*, que se constituyen como documentos de gran valor en cualquier cinematografía. Hay también cierto espacio para el cine de animación, los documentales (en especial de la década de los setenta pero también sobre los más recientes) y se reseña un cierto número de cortometrajes. Este detalle aumenta el valor del catálogo pues estas referencias han sido olvidadas en buena parte de la historiografía del cine colombiano.

El volumen cuenta con una relación bibliográfica cuidadosamente seleccionada y dividida, a su vez, en secciones que van desde trabajos de grado a libros de historia del cine colombiano pasando por biografías, artículos especializados y, no tan habituales, referencias sobre industria, economía y legislación. No obstante, hay que señalar que, aunque original, el formato plegable del catálogo es poco práctico y dificulta su consulta (tampoco ayuda la ausencia de un índice onomástico). Es reseñable, asimismo, la poca atención específica hacia el trabajo de los actores o hacia ciertos oficios técnicos. Esto último apunta a un vacío, insatisfacción o denuncia sobre el estado

(en ocasiones, realmente precario) de ciertas facetas de la producción fílmica nacional. Estos aspectos quedan, de esta manera, relegados a un segundo plano en el texto. Son detalles que, en cualquier caso, no restan mérito al global de un proyecto que, a pesar de los límites editoriales que suelen imponerse a este tipo de publicaciones, muestra una visión de conjunto muy completa del fenómeno cinematográfico en Colombia.

Por último, hay que subrayar la gran riqueza visual del catálogo. Sobresale la calidad de la fotografía, el cuidado en las llamadas de las mismas y el tipo de papel empleado. Bien documentadas en la lista de obras, las fotografías e ilustraciones de objetos de puesta en escena, *storyboards*, maquetas de vestuario o teatros ya desaparecidos son elementos que, más que un apoyo al texto central, conforman una parte imprescindible de este trabajo. Homenaje a una historia e historia en sí mismo, este catálogo constituye una referencia básica para futuras publicaciones sobre el cine en Colombia siendo su lectura un activo ejercicio de memoria en el que, al volver la vista atrás, se ve la senda de un país que mirándose en la gran pantalla se reconoce y se asusta de sí mismo. Un país en el que, por encima de las dificultades, más allá de cualquier resistencia, el cine ha sabido permanecer.

Álvaro Baquero Pecino
Georgetown University

Paola Arboleda Ríos y Diana Patricia Osorio.

La presencia de la mujer en el cine colombiano.

Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003. 355 p.

Así como el punto de vista de las mujeres había sido, hasta fechas recientes, tradicionalmente ignorado en los cines de América Latina, las contribuciones de las mismas al desarrollo de estas industrias habían sido proverbialmente desconocidas en estudios críticos y académicos. Afortunadamente

tales problemas de representación, recepción y percepción han sido enfrentados con la aparición de nuevas tendencias e inquietudes cinematográficas. En términos generales, durante la última década del siglo veinte y la primera del siglo veintiuno, el renovado esfuerzo de exploración de los papeles de las mujeres en los cines del continente, con películas como la mexicana *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1989) y la colombiana *María Cano* (Camila Loboguerrero, 1990), por resaltar sólo dos, ha sido acompañado de un cambio substancial y necesario a nivel crítico, con la aparición de variadas, aunque aún esporádicas, biografías, monografías y ensayos. Estos seminales trabajos incluyen estudios biográficos y analíticos sobre el impacto transnacional de estrellas del celuloide, tales como las mexicanas Dolores del Río (Hershfield; López) y Tongolele (García Hernández); la puertorriqueña Mapy Cortés (Ortiz) y la cubana Ninón Sevilla (Ramón), para señalar sólo algunas de las actrices que contribuyeron durante la Época de Oro del cine mexicano (1936-1956) a la consolidación de este cine. Durante estas mismas dos décadas también se ha prestado atención al trabajo de directoras que, como la mexicana Matilde Landeta (Arredondo; Rashkin) y la argentina María Luisa Bemberg (Bach, Fontana), se constituyeron en pioneras del largometraje de ficción producido por mujeres, en dos de los países latinoamericanos donde tradicionalmente el cine se ha desarrollado como una importante labor artística y económica.

Como se nota por el resumen anterior, y sin querer cuestionar su importancia, la investigación crítica sobre la participación de las mujeres en el cine de habla hispana se ha concentrado mayoritariamente en aquellos cines que como el mexicano y el argentino han gozado de cierto prestigio a nivel nacional y continental y que han formado industria, aunque a veces con notables bajas en la producción. Fuera de esta indagación han quedado la presencia e intervención de las mujeres en cines de países como Colombia, Ecuador o Uruguay, cuyos proyectos

cinemáticos, por falta de infraestructura, de políticas culturales, y por otras razones para las que no hay espacio aquí, no han podido consolidarse como industria nacional. Este contexto crítico provee una base conceptual e histórica en la cual se inscribe *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, libro de Paola Arboleda Ríos y Diana Patricia Osorio que viene a llenar vacíos en la historia referida, en particular sobre la producción colombiana.

La presencia de la mujer en el cine colombiano se centra en los diversos papeles que las mujeres han ocupado o conseguido y creado en el cine colombiano. Tal descripción se enmarca en varias décadas, desde 1897 hasta principios del 2000, y se sustenta con referencia a revistas, periódicos, entrevistas, archivos personales e institucionales y otros documentos de primera mano que subrayan la labor investigativa de Arboleda y de Osorio. En la presentación de cada década, se nota un esfuerzo concertado por tener en cuenta la situación sociopolítica del momento cultural e histórico correspondiente para señalar cómo este trasfondo impactó las percepciones sobre el papel de las mujeres. Se aprecia asimismo un interés por representar los cambios específicos dentro del medio cinematográfico, incluyendo la llegada de nueva tecnología; la implementación de la censura; el uso de diversos formatos, partiendo de las vistas hacia los cortometrajes y argumentales; la institución de mecanismos hasta ahora fallidos como FOCINE, o aún por probar, como las recientes iniciativas del Ministerio de Cultura con miras a asegurar cierta continuidad a la producción nacional; la aparición de movimientos y las diversas instancias, que como Cine Mujer, un colectivo que funcionó en los años ochenta, han marcado hitos en la trayectoria de las cineastas colombianas. De especial interés es el rescate de pioneras de la década de los treinta, tales como Lily Álvarez, así como la reivindicación del trabajo de las directoras en el área del argumental, el documental y el video a partir de los años sesenta. En adición al área de producción, Arboleda Ríos y Osorio también se refieren a cómo las directoras se han enfrentado a los ancestrales problemas de

distribución y exhibición que han afectado al cine colombiano.

A pesar de sus múltiples logros, por ejemplo, insertarse en el debate actual sobre el cine colombiano y el lugar que ocupan en éste las mujeres, el libro adolece de ciertas fallas que dificultan un tanto la lectura. Si bien está claro que los resultados de esta investigación apuntan a un público lector que no es el académico especializado, al nivel de estilo y de argumentación se notan fallas con generalizaciones que no son sustentadas con fuentes o estadísticas precisas. Éstas incluyen especulaciones sobre la composición demográfica de los espectadores de determinadas épocas, como cuando se dice para la década de 1910-1920, que “todas las clases sociales” podían ir al cine (38). Más gravemente aún, hace falta una introducción que dé coherencia al proyecto y que presente pautas de comprensión más allá de las sugeridas por medio de la cronología por décadas. En la introducción hace falta aclarar conceptos básicos que nunca son explicados más allá de su nominación. Por ejemplo, en virtud de las diferentes fuentes de producción, que incluyen dineros de organismos nacionales, privados e internacionales, y de la diáspora como realidad actual desde la que trabajan algunas de las directoras referidas, es necesario proveer una definición y una teorización del término “cine colombiano.” En específico, hay que discutir qué significados ha tenido este concepto históricamente y cómo la participación de las mujeres en el quehacer fílmico lo ha redefinido, cambiado o cuestionado.

Otra insuficiencia se manifiesta en la falta de precisión sobre ciertas tendencias presentadas como significativas para el desarrollo de la carrera artística de varias cineastas, entre las que se incluyen los llamados “cine marginal” y “cine antropológico,” por citar sólo dos ejemplos (192-193). En vista de la suficiente producción bibliográfica y de la multiplicidad de puntos de vista sobre estos fenómenos, los conceptos “cine marginal”

y “cine antropológico” precisan de una definición y contextualización que ayude a los lectores y lectoras a situar estas formas de hacer cine con respecto al cine colombiano y, en particular, en relación con la producción de las directoras mencionadas. Sin una teorización y un análisis más profundo y desarrollado, los documentales y videos de las cineastas mencionadas constituyen sólo un catálogo que de por sí no explica su valor estético, ético y temático dentro del llamado cine colombiano. En relación con esto, y con la práctica cinematográfica llevada a cabo por mujeres, aunque el título del libro pretende dar una idea de inclusión al señalar la centralidad de “la mujer,” en realidad se concentra sólo en el trabajo de mujeres heterosexuales. Este hecho es enfatizado continuamente por la mención de los esposos de las cineastas, sean ellos mismos cineastas o no. Al mismo tiempo, se ignora el trabajo en video hecho en el país por grupos como Mujeres al Borde, que con su proyecto de realización audiovisual con temática LGBT, llamado “Al Borde Producciones,” intenta mostrar desde el año 2001 que “la mujer” tradicional no representa a todas las mujeres colombianas. En sus videos y otras obras artísticas, esta organización trata abiertamente la temática de la diversidad sexual de las mujeres colombianas y de otras minorías.

A pesar de estas imprecisiones, y en vista de la luz que provee sobre materia prácticamente desconocida, este libro se constituye en un trabajo seminal que será fuente necesaria para los interesados en el cine colombiano hecho por mujeres. Teniendo en cuenta que este cine no es precisamente uno de los más investigados, a pesar de los ya existentes estudios de varios especialistas nacionales y de otras latitudes, la mayor contribución de este libro consiste en poner en el mapa cinematográfico los filmes y videos de innumerables cineastas colombianas cuya obra está aún por analizar.

Nayibe Bermúdez Barrios
Universidad de Calgary (Canadá)

Bibliografía:

- Arredondo, Isabel. "‘Tenía bríos y, aún vieja, los sigo teniendo’: Reflexiones y entrevista a Matilde Landeta." *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos* 18. 1 (2002): 189-204.
- Bach, Caleb. "María Luisa Bemberg Tells the Untold." *Americas* 46.2 (1994): 20-27.
- Fontana, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- García Hernández, Arturo. *No han matado a Tongolele*. México, Ediciones La Jornada, 1998.
- Hershfield, Joanne. *The Invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- López, Ana. "From Hollywood and Back: Dolores del Rio, Transnational Star." *Studies in Latin American Popular Culture* (1998) 17: 5—32.
- Ramón, David. *Sensualidad: Las películas de Ninón Sevilla*. México D.F: UNAM, 1989.
- Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Cortés Zabala, Diego Mauricio.

La ciudad visible: una Bogotá imaginada.

Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003. 82 p.

La publicación de este libro viene antecedida por un premio, el segundo lugar de la convocatoria para ensayos sobre cine (Ministerio de Cultura, 2002). Se trata de un texto compuesto, a su vez, por varios ensayos realizados sobre seis largometrajes y tres directores colombianos, los cuales tienen como hilo conductor y escenario la ciudad de Bogotá. El escritor y periodista autor de este libro consigue articular en él un discurso que, aun compartimentado por los filmes y directores en que se dividen los capítulos, da cuenta de forma orgánica de la relación de esta ciudad con el cine, y lo hace en términos propositivos y de *creación* de conocimiento en torno al cine colombiano, trascendiendo así la mera descripción y la crítica de cine focalizada en una sola película, que son las prácticas habituales de la literatura de cine en el país.

El punto de partida de este texto son las representaciones cinematográficas que se han hecho de Bogotá. Pero no se trata de aplicar a la capital del país el a veces inasible tópico de 'cine urbano', sino que más bien es una atenta exploración y un lúcido análisis de las distintas formas en que, como su título lo insinúa, los cineastas han mirado e imaginado esta ciudad. De ahí que el autor permanentemente esté

precisando y problematizando los referentes reales e imaginarios de que se valen los realizadores para contar sus historias, ya como fundamento o inspiración de una película o de la obra de un director, o por el contrario, apenas recurriendo a esquemáticas y erráticas formas de ver o utilizar sus espacios y fenómenos. En esta exploración identifica y analiza aspectos como la cultura popular, el humor, la conciencia de clases al interior de la ciudad, así como las prácticas sociales y las configuraciones éticas propias de la vida urbana.

Cortés Zabala asume la ciudad de Bogotá y el tema urbano partiendo de perspectivas sociológicas, semiológicas, literarias y, por supuesto, cinematográficas, para abordar las películas *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), *La gente de la Universal* (Felipe Aljure, 1993), *Soplo de vida* (Luis Ospina, 2000), *Díastole y sístole* (Harold Trompetero, 2000) y *Kalibre 35* (Raúl Ruiz, 2001), además de la obra de los directores Jorge Echeverri, Guillermo Álvarez y Ricardo Coral-Dorado.

Lo primero que se destaca en el texto es el uso de los referentes literarios como una hábil y esclarecedora herramienta para introducir elementos a la reflexión y completar su análisis del fenómeno de construcción de imaginarios de ciudad. Los filmes y directores trabajados en el texto con frecuencia están confrontados con el otro espejo de la