



Lúdica macábrica (2003)
de Carlos Mogollón

Un largo camino hecho de cortos pasos: el cortometraje en Colombia

Un long chemin fait de petits pas : le court-métrage en Colombie

> Julián David Correa

1. LOS PIONEROS

CUANDO EL MUNDO ERA UN CORTO ANCHO Y AJENO
(A PARTIR DE 1897)

En abril 13 de 1897, cuando el cine llega a Colombia, lo hace a través del puerto de Colón, en el Caribe, un puerto que pertenecía entonces al departamento de Panamá, Colombia, y que ahora pertenece a la República de Panamá. Cuando el cine llegó a Colombia, lo hizo bajo la luz del Vitascopio, como parte de la Compañía Universal de Variedades del señor Balabrega. En ese entonces todo el cine del mundo era cortometraje, y a la vez documental, y noticiero, y también puesta en escena. En ese entonces sólo empezaba a ser clara una diferencia: la existencia de la comedia. Lo demás era todo el embrión de todos los cines. Esta primera experiencia del cine en Colombia fue únicamente la de la importación y no dejó registro del país que ingresaba en el mercado mundial de las imágenes animadas y los sentimientos congelados. Las primeras imágenes de Colombia probablemente se registraron con el cinematógrafo

1. LES PIONNIERS

A PARTIR DE 1897, LORSQUE "LE MONDE ÉTAIT UN
VASTE COURT-MÉTRAGE"*

Le 13 avril 1897, lorsque le cinéma arrive en Colombie, c'est par le port de Colón, sur la côte Caraïbe, un port qui appartenait alors au département de Panama, Colombie, et qui appartient à présent à la République de Panama. Lorsque le cinéma est arrivé en Colombie, c'est sous la lumière du Vitascopio, en tant que partie intégrante de la Compagnie Universelle de Variétés du señor Balabrega. A cette époque-là, le cinéma du monde entier n'était que court-métrage, à la fois documentaire et d'actualités, et aussi mise en scène. A cette époque-là, la seule différence clairement visible était l'existence de la comédie. Le reste était l'embryon de tous les cinémas. Cette première expérience du cinéma en Colombie fut due uniquement à l'importation et elle ne laissa pas de trace enregistrée de ce pays qui entrait dans le marché mondial des images animées et des sentiments congelés. Les premières images de Colombie ont probablement été enregistrées avec le cinématographe

* [NdT] Allusion au titre du roman "indigéniste" péruvien de Ciro Alegria, paru en 1941, *El mundo es ancho y ajeno* (Titre de la traduction française, qui fut effectuée à partir d'une traduction anglaise ! : *Vaste est le monde*).

Lumière que explotaba uno de sus operadores: Gabriel Veyre, quien fue enviado a México y el Caribe y desde agosto de 1896 realizó exhibiciones y filmaciones tanto en México como en Cuba. El 13 de junio de 1897 llegó al puerto de Colón y pocos días después se instaló en la ciudad de Panamá, con programas que ya al final del mismo mes ofrecía “nuevas vistas de movimiento”. A este pequeño grupo de pioneros se sumará en septiembre de 1897 el barranquillero Ernesto Vieco, quien presentó el cine por primera vez en Bogotá, también con los recursos de los hermanos Lumière. De estos comienzos y de nuestra hipótesis de las primeras filmaciones en Colombia, los primeros “cortos”, no queda ni un solo plano.

2. LAS MIRADAS AL ESPEJO Y A LAS FOTOGRAFÍAS RETOCADAS

Las intervenciones del estado colombiano en el cine de este país han sido tan definitivas que con frecuencia sirven como una forma de marcar su historia. Sólo con fines expositivos será ese el criterio que se usará con mayor frecuencia en este texto. En 1942 se promulgan las primeras normas de impulso al cine nacional¹, que obviamente no mencionan el tema del cortometraje y que en la práctica permanecen inútiles por varios años.

Los verdaderos inicios de un cine hecho en Colombia y que buscaba una identidad colombiana se dan en década de los veinte y con base en el capital privado. Se trata de largometrajes argumentales basados en la literatura nacional (por ejemplo *María*, 1922) y en las costumbres e imaginarios de algunas regiones (como *Bajo el cielo antioqueño*, 1924-25). De manera paralela, en esta época empiezan a hacerse cortos publicitarios y noticiosos, que acompañan las proyecciones regulares de un cine que procedía de Francia, Italia y, cada vez en mayor medida, de los Estados Unidos. Junto con los Di Domenico y su *SICLA-Journal*, (también llamado *Diario colombiano*), los más importantes protagonistas de este tipo de cortos fueron hasta los años cincuenta la familia Acevedo y su *Noticiero nacional* (producción desarrollada de 1924 a 1955). Además de su participación en largometrajes, el trabajo de la familia Acevedo se ocupó fundamentalmente de cortos noticiosos que en ocasiones ilustraron con modestas y a veces no confesadas puestas en escena (en un caso incluso utilizaron animaciones: *Guerra contra el Perú, Colombia victoriosa*, 1932). La producción de cortos de los Acevedo es un hito en la historia fílmica del país. Su cine muestra las transformaciones de una nación que ingresaba tardíamente en la modernidad y en la revolución industrial: registro de grandes obras de infraestructura urbana, imágenes de empresas boyantes, de corridas y carreras, de reinados de belleza, del hambre y de los indígenas acorralados, de

graphe Lumière qu’exploitait un de ses opérateurs : Gabriel Veyre, qui fut envoyé au Mexique et dans la zone caraïbe et qui, à partir du mois d’août 1896, réalisa des projections et des tournages aussi bien au Mexique qu’à Cuba. Le 13 juin 1897, il arriva au port de Colón et s’installa quelques jours plus tard dans la ville de Panama, avec un programme qui, dès la fin du mois, offrait “des images en mouvement nouvelles”. En septembre 1897, dans ce petit groupe de pionniers, on comptera aussi Ernesto Vieco, de Barranquilla, qui présenta pour la première fois le cinéma à Bogota, également grâce aux moyens des frères Lumière. De ces débuts, et de notre hypothèse des premiers tournages en Colombie, ces premiers “courts-métrages”, il ne reste pas un seul plan.

2. LES REGARDS VERS LE MIROIR ET LES PHOTOGRAPHIES RETOUCHÉES

Les interventions de l’État colombien dans le cinéma du pays ont été si marquées qu’elles sont souvent une façon de ponctuer son histoire. Nous aurons recours principalement à cette idée pour exposer et développer notre article. En 1942 sont promulguées les premières règles pour favoriser le cinéma national¹ : on n’y fait aucune mention du court-métrage, et elles ne connaissent aucune application pendant plusieurs années.

Un cinéma fait en Colombie, et qui soit à la recherche d’une identité colombienne, commence vraiment dans les années vingt, soutenu par le capital privé. Il s’agit de longs métrages dont l’argument se fonde sur la littérature nationale (par exemple *María*, 1922) et sur les coutumes et l’imaginaire de certaines régions (*Bajo el cielo antioqueño*, 1924-1925). Parallèlement, on commence à cette époque à faire des courts de publicité et d’actualités, qui accompagnent les projections régulières d’un cinéma venu de France, d’Italie et, de plus en plus, des États-Unis. Avec les Di Domenico et leur *SICLA-Journal* (appelé aussi *Diario colombiano*), les principaux acteurs de ce genre de courts ont été, jusque dans les années cinquante, la famille Acevedo et son *Noticiero nacional* (production qui se développa de 1924 à 1955). Outre sa participation à de longs métrages, le travail de la famille Acevedo consista essentiellement en courts d’actualités, qui furent parfois illustrés de mises en scène modestes et inavouées (elle fit même une fois usage d’animations : *Guerra contra el Perú, Colombia victoriosa*, 1932). La production de courts par la famille Acevedo représente une étape dans l’histoire cinématographique du pays. Son cinéma montre les transformations d’une nation qui entrait tardivement dans la modernité et dans la révolution industrielle : répertoire des grands travaux d’infrastructure urbaine, images d’entreprises florissantes, de corridas, de courses et d’élections de “Miss”, d’indigènes dépossédés et de famine, de passations de pouvoir et d’enterrements pré-



La vuelta de hoja (2002) de Carlos Hernández



Proyecto del diablo (1999) de Oscar Campo

posiciones y entierros presidenciales, de la corta última despedida de Gardel y los desfiles militares, los discursos de Gaitán y las consecuencias del Bogotazo ². Los Acevedo, como pocos, se empeñaron en la existencia de un cine colombiano: muchos de sus trabajos se realizaron con equipos que la familia hacía fabricar en Colombia, y su participación en el cine nacional abarca tanto largos como cortos. En este período, el trabajo de los Acevedo, y en general los filmes de noticias que usualmente servían para la promoción estatal o privada, continuaron siendo los únicos cortometrajes colombianos hasta el borde de los años sesentas.

3. EL SOBREPREGIO Y ANTECEDENTES:

EL ESTADO COJEJA PERO TAMBIÉN SOBREPREGIA

Como han señalado varios investigadores, entre los que se cuenta Carlos Álvarez, el proceso de reconstruir la historia del corto en Colombia se dificulta por la ausencia de estadísticas al respecto, en una producción que ha terminado por ser la más abundante de la cinematografía colombiana. Los motivos de este olvido tienen que ver con la larga ausencia de acciones de preservación e historiografía, la condición de ejercicio que tenían muchos trabajos y el desinterés a veces vergonzante de sus realizadores. Prácticamente ninguno de los cortos realizados hasta comienzos de los setentas son argumentales. Los más destacados directores de ese período son Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Alvaro González Moreno, Alberto Mejía y la pareja de Ray Witlin y Gabriela Samper. El más prolífico creador de esta época es José María Arzuaga (director español que llegó a Colombia en 1960), quien además del muy conocido largometraje

sidentiels, des brefs et derniers adieux de Gardel et de défilés militaires, des discours de Gaitán et des conséquences du *Bogotazo* ². Rares sont ceux qui, comme les Acevedo, se sont efforcés de faire exister un cinéma colombien : un grand nombre de leurs oeuvres a été réalisé avec des équipements que cette famille faisait fabriquer en Colombie, et leur participation au cinéma national comprend aussi bien des longs que des courts métrages. Pendant cette période, le travail des Acevedo, et en général les films d'actualités qui servaient à la promotion publique ou privée, ont été les seuls courts-métrages colombiens, et ceci jusqu'aux années soixante.

3. LA SURTAXE ET SES ANTÉCÉDENTS :

L'ÉTAT SE DÉROBE MAIS SURTAXE AUSSI

Comme l'ont fait remarquer différents chercheurs, parmi lesquels Carlos Alvarez, reconstituer l'histoire du court en Colombie est rendu difficile par l'absence de statistiques pour une production qui est finalement la plus importante de la cinématographie colombienne. Les raisons de cet oubli sont en rapport avec la longue absence d'actions de conservation et d'historiographie, les conditions dans lesquelles on utilisait beaucoup de ces travaux et l'indifférence parfois honteuse de leurs réalisateurs. Presque aucun des courts réalisés jusqu'au début des années soixante n'a d'argument. Les réalisateurs les plus marquants de cette période sont Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Alvaro González Moreno, Alberto Mejía et le couple Ray Witlin-Gabriela Samper. Le créateur le plus prolifique de cette époque est José Maria Arzuaga (réalisateur espagnol arrivé en Colombie en 1960), qui, outre le long métrage très connu *Pasado el Meridiano* (1965-

Pasado el Meridiano (1965-1967) fue director de 30 cortos filmados en la década del sesenta³.

Cortometrajes importantes de la época son *Esta fue mi vereda* (1959), *Chichigua* (1963), los cortos que integran los *Tres cuentos colombianos* (1963) y *La langosta azul* (creado con la participación de artistas como Gabriel García Márquez y la dirección de Álvaro Cepeda Samudio, 1954).

Un momento de ruptura para la historia del cortometraje colombiano llega en 1971, cuando se promulga el Decreto 879 que por primera vez habla de una cuota de pantalla y regula exenciones tributarias a importadores de insumos para la producción cinematográfica y para exhibidores de filmes colombianos. Es al amparo de este decreto que se inicia la etapa del sobreprecio.

La etapa del sobreprecio es una de las más controvertidas de la historia del cine colombiano. Las evidencias muestran que fue el período en donde más cortometrajes se realizaron (alrededor de 600 en cine), pero la calidad de los mismos fue entonces y es hoy muy discutible. Adicionalmente, la mayor parte de los realizadores de esta época no lo fueron sino en ese momento: gente que ni antes ni después participó del desarrollo cinematográfico del país.

La estructura de funcionamiento del sobreprecio implicaba varias condiciones: los recursos para la producción de los cortos, y los que beneficiaban al exhibidor que proyectaba estos trabajos provenían de unos puntos adicionales que el espectador pagaba por la boleta de cine (un “sobreprecio”, de ahí el nombre), boleta que en los años setenta era la más barata del continente americano. Una segunda condición era que los productores podían beneficiarse hasta por siete cortos, después de los cuales estaban obligados a realizar un largometraje. Para disfrutar de la norma, los cortos debían tener al menos siete minutos.

A pesar de sus intenciones, esta estrategia de fomento contó con varios problemas, como la ausencia de una junta de calidad que desde el comienzo seleccionara los cortos en función del talento artístico expresado en las obras. La junta finalmente se creó, pero entre sus criterios no sólo estaban los estéticos, sino, como señala Carlos Álvarez, otras razones que incluían criterios morales, religiosos, políticos e, incluso, vínculos personales con los productores. Así las cosas, muy pronto los realizadores y sus obras dejaron de ser el centro del desarrollo de la norma, y los exhibidores optaron por comprar directamente los cortos (en lugar de liquidar el porcentaje acordado. La compra permitía reducir los costos e incrementar las posibilidades de obtener mayores ganancias). En poco tiempo, los exhibidores pasaron a producir los cortos a través de pequeñas empresas que contaban con una razón social diferente a la propia, empresas que nunca hacían más de siete cortos, y jamás



El último golpe del caballero (2004) de Juan Manuel Acuña

1967), a réalisé trente courts durant les années soixante³.

Autres courts métrages importants de cette époque : *Esta fue mi vereda* (1959), *Chichigua* (1963), les courts qui composent les *Tres cuentos colombianos* (1963) et *La langosta azul* (créé avec la participation d'artistes comme Gabriel Garcia Marquez, et réalisé par Alvaro Cepeda Samudio, 1954).

1971 marque une ropture pour l'histoire du court-métrage colombien, quand on promulgue le Décret 879 qui parle, pour la première fois, d'un tant pour cent par écran et réglemente les exonérations fiscales pour les importateurs d'intrants destinés à la production cinématographique et pour les salles projetant des films colombiens. C'est sous le couvert de ce décret que commence l'étape de la surtaxe.

Cette étape de la surtaxe est l'une des plus controversées de l'histoire du cinéma colombien. Il est évident que c'est la période où l'on a réalisé le plus de courts métrages (plus de 600 à l'écran), mais leur qualité était alors et est encore très discutable. De plus, la majeure partie des réalisateurs de l'époque ne s'est manifestée qu'à ce moment-là : des individus qui n'ont participé ni avant ni par la suite au développement cinématographique du pays.

La structure du fonctionnement de la surtaxe impliquait différentes conditions : les ressources destinées à la production de courts, et celles qui avantageaient les exploitants des salles qui projetaient ces oeuvres provenaient d'une valeur ajoutée que le spectateur payait sur le ticket de cinéma (une “surtaxe”, d'où le nom), billet qui était dans les années soixante-dix le moins chère du continent américain. Une deuxième condition était que les producteurs pouvaient en bénéficier pour sept courts, mais au-delà ils étaient obligés de réaliser un long métrage. Afin d'en bénéficier de la règle établie, les courts devaient durer au moins sept minutes.

Malgré ses bonnes intentions, cette stratégie de développement connut différents problèmes, par exemple l'absence d'un jury de qualité qui sélectionne dès le départ les courts en fonction du talent artistique qui s'exprimait dans les oeuvres. Le jury fut finalement créé,

un largometraje, pero que además obligaban al espectador a enfrentarse con un cine de calidad muy discutible.

Los temas abordados por los cortometrajes de esta etapa son muy diversos, pero se destacan las postales sobre sitios turísticos, las adaptaciones de pequeños cuentos, los temas asociados con la violencia colombiana y las comedias urbanas. Técnicamente y salvando unas pocas excepciones se trataba de obras imperfectas, donde tanto el registro sonoro como su mezcla eran deficientes. La fotografía era del todo ilustrativa, sin un carácter, como tampoco lo fueron los guiones ni las puestas en escena.

Junto a los cortos motivados por el sobreprecio, se dieron muchas otras obras, algunas con importantes búsquedas estéticas y políticas, como el memorable documental, *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1965-1972), trabajo que obtuvo, entre muchos otros premios, el del festival de cortometrajes de Oberhausen, filme que es un clásico, una de las películas más importantes de la historia del cine en Colombia. En esta época se dieron trabajos sobresalientes. Entre las obras más relevantes se destacan: *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978), *Asunción* (Ospina y Mayolo, 1975) y *Cuartito azul* (Luis Crump y Sebastián Ospina, 1978). Entre estas, *Agarrando pueblo*, continúa siendo una referencia: documental y argumental a la vez, es un corto que con ironía señala el cine de la pornomiseria, esa creación basada en la explotación del dolor y el conflicto social, que aparece como respuesta a la imagen que en otros continentes se tiene de un país como Colombia, un tipo de audiovisual que existe en todo cine periférico.

mais ses critères n'étaient pas seulement esthétiques, comme l'indique Carlos Álvarez, mais aussi des raisons morales, religieuses, politiques et même les liens familiaux avec les producteurs. Dans ces conditions, les réalisateurs et leurs œuvres cessèrent bientôt d'être au coeur du développement de la règle et les exploitants préférèrent acheter directement les courts (au lieu de s'acquitter du pourcentage déterminé. L'achat permettait de réduire les coûts et d'augmenter les gains). En peu de temps, les exploitants en vinrent à produire les courts en passant par de petites sociétés dont la raison sociale était différente de la leur, sociétés qui ne faisaient jamais plus de sept courts, et jamais de long métrage, et qui de plus amenaient le spectateur à s'exposer à un cinéma d'une qualité plus que discutible.

Les thèmes abordés par les courts pendant cette période sont très variés ; les plus marquants sont des cartes postales sur des lieux touristiques, des adaptations de petits contes, des thèmes associés à la violence colombienne et des comédies urbaines. Techniquement, à de rares exceptions près, il s'agissait d'œuvres imparfaites, où l'enregistrement sonore ainsi que le mixage étaient déficients. La photographie servait à illustrer, sans aucune recherche, tout comme les scénarios et les mises en scène.

À côté des courts produits grâce à la surtaxe, beaucoup d'autres œuvres, certaines étant le résultat d'importantes recherches esthétiques et politiques : ainsi le mémorable documentaire *Chircales* (Marta Rodríguez et Jorge Silva, 1965-1972) ; ce travail obtint, entre d'autres nombreux prix, celui du festival de courts métrages d'Oberhausen. Devenu un classique, ce film est un des plus importants de l'histoire du cinéma en Colombie. A la même époque on remarque d'autres oeuvres excellentes comme *Agarrando pueblo* (Luis Ospina et Carlos Mayolo, 1978), *Asunción* (Ospina et Mayolo, 1975) et *Cuartito azul* (Luis Crump et Sebastian Ospina, 1978). Parmi ces dernières, *Agarrando pueblo* continue d'être une référence : documentaire et fiction à la fois, c'est un court qui signale avec ironie le cinéma de la pornomiserie, cette création fondée sur l'exploitation de la douleur et du conflit social et qui apparaît comme réponse à l'image que l'on se fait dans d'autres continents d'un pays comme la Colombie, ce genre de production audio-visuelle qui existe dans tout cinéma périphérique.



La cerca (2004) de Rubén Mendoza

4. LOS COMIENZOS DE FOCINE:

EL ESTADO FOMENTA, A LA LARGA (1978-1986)

En 1978 se crea la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Varios motivos llevan a la creación de FOCINE, uno de ellos relacionado con los cortos: se consideró que las medidas contempladas en relación con el sobreprecio no habían sido útiles a la realización de una abundante producción de largometrajes. FOCINE era una institución de carácter financiero, que resumía la concepción del fomento al audiovisual de aquellos años. De una manera un poco simplista pero cierta podría resumirse esa concepción en la siguiente frase: el estado debe ofrecer financiación para que el cine colombiano exista y sus creadores y técnicos cuenten con empleo. La realidad pronto obligó a la transformación de FOCINE: una parte del presupuesto se tuvo que empezar a invertir en becas. Ante la mora en el pago que los creadores pronto tuvieron, se dio un cambio fundamental que implicó el que la compañía se hiciera propietaria de las primeras películas (como pago de parte de la deuda), y que terminara por convertirse en la productora y única propietaria de las demás. Este esquema de un estado productor de cine permanecería durante todo el período de existencia de FOCINE. Como productor de cine, FOCINE tuvo la debilidad de ser un productor que desconocía la importancia de invertir en promoción y exhibición, y que en general carecía de la lógica y especificidades propias del arte y del negocio cinematográfico.

A pesar de estas deficiencias estructurales, que significaron pérdida de negativos, fracasos de taquilla y obras mediocres y costosas, se dieron también importantes películas y el fortalecimiento de realizadores que se sumaban a los protagonistas de épocas anteriores: Lisandro Díaz, Camila Loboguerrero, Jaime Osorio, Víctor Gaviria y Francisco Norden, entre otros.

5. FOCINE Y LOS MEDIOMETRAJES PARA TELEVISIÓN:

21 A 25 (1986-1993)

Las debilidades de concepción y ejecución de FOCINE, llevaron pronto a varias crisis. Como una alternativa, en 1986 surge al interior de esta institución el proyecto *Mediometrajes para televisión*, una interesante iniciativa que aprovechaba las posibilidades de la televisión como ventana de exhibición, que contaba con un sistema de convocatorias públicas, que buscaba ofrecer espacios de producción diversos a los realizadores y que estaba centrada en el cortometraje. Entre las críticas que se hacen a esta opción está lo escaso de los recursos económicos puestos a disposición de los realizadores (siempre la misma cantidad sin importar el proyecto) y

4. LES DÉBUTS DE FOCINE :

L'ÉTAT PROMEU, PETIT À PETIT (1978-1986)

En 1978 est créée la Compagnie de Développement du Cinéma (FOCINE). Plusieurs raisons expliquent la création de FOCINE, l'une d'entre elles en rapport avec les courts : on considéra que les mesures envisagées en relation avec la surtaxe n'avaient pas favorisé la réalisation d'une abondante production de longs métrages. FOCINE était une institution à caractère financier, qui résumait la conception que l'on se faisait à l'époque de l'aide à l'audio-visuel. On pourrait résumer cette conception, de façon un peu simpliste mais néanmoins exacte, ainsi : l'État doit offrir le financement nécessaire pour que le cinéma colombien puisse exister et que les créateurs et les techniciens aient un emploi. La réalité ne tarda pas à transformer FOCINE : une partie du budget dut être employé à créer des bourses. Avec les retards de paiement que durent bientôt affronter les créateurs, intervint un changement radical : désormais la Compagnie devint propriétaire des premiers films (pour se rembourser d'une partie de la dette), et finalement devint productrice et l'unique propriétaire des autres films. Ce schéma d'un État producteur de cinéma devait durer aussi longtemps qu'exista FOCINE. Comme producteur de cinéma, FOCINE eut la faiblesse d'être un producteur qui ignorait l'importance des investissements en matière de promotion et de d'exploitation, et manquait, de façon générale, de la logique et des spécificités propres à l'art et au commerce cinématographiques.

Malgré ces déficiences structurelles qui eurent comme résultat la perte de négatifs, des oeuvres coûteuses et médiocres et des déficits d'entrées, il y eut aussi la production de films importants et certains réalisateurs s'affirmèrent et vinrent s'ajouter aux acteurs des époques antérieures : Lisandro Díaz, Camila Loboguerrero, Jaime Osorio, Víctor Gaviria et Francisco Norden, entre autres.

5. FOCINE ET LES MOYENS MÉTRAGES POUR TÉLÉVISION :

21 À 25 minutes (1986-1993)

La faiblesse dans la conception et l'exécution de FOCINE provoquèrent bientôt différentes crises. Comme alternative, en 1986 apparaît, au sein même de cette institution, le projet *Mediometrajes para televisión*, initiative intéressante qui utilisait les possibilités de la télévision comme fenêtre de diffusion, qui possédait un système d'appels publics, qui tentait d'offrir différents espaces de production aux réalisateurs et qui était centrée sur le court métrage. Parmi les critiques adressées à cette solution figure le manque de moyens économiques mis à la disposition des réalisateurs (toujours la même somme, quel que soit le projet) et l'absence de questions et de solutions devant la contradic-

La cerca (2004)
de Rubén Mendoza



la ausencia de preguntas y alternativas a la contradicción que en ese momento se planteaba por las diferencias entre el cine y la televisión ⁴, a estas críticas podría sumarse que estos cortos eran en general pequeños largometrajes, y siendo la mayoría correctos, con calidad técnica y narrativa, carecían de una exploración del corto como género con propias posibilidades. Entre el cine y la televisión, entre el cortometraje y el largometraje, estos cortos se llamaron *mediometrajes*.

Se realizaron 21 cortometrajes, todos de 25 minutos. Los mediometrajes fueron un espacio de formación y surgimiento para técnicos y creadores y, como anota Patricia Restrepo, imágenes de la diversidad cultural de Colombia. Entre los mejores trabajos de este período se cuentan *Los habitantes de la noche* y *Los músicos* (Víctor Gaviria, 1983 y 1986), *Reputado* (Sylvia Amaya, 1986), *Semana de pasión* (Julio Luzardo, 1985), *Después de la lluvia* (Hernán Bravo, 1987), *Bochinche en el barrio arriba* (Luis González, 1987), *El día que terminó el verano* (Mario Mitriotti, 1987), *De vida o muerte* (Jaime Osorio, 1987), *La baja* (Gonzalo Mejía, 1987), *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986), *Camiones de polvo* (Fernando Reyes), *Aroma de muerte* (Heriberto Fiorillo, 1985), *Aquel 19* (Carlos Mayolo, 1985), *Canto a la victoria* (Magdalena Massonant, 1987), *Lugares comunes* (Andrés Upegui, 1987), *Nunca olvidas decir adiós* (Mauricio Cataño, 1988), *La balada del mar no visto* (Diego García-Moreno, 1988), *Para subir al cielo* (Andrés Marroquín, 1990), *Soñé con madera* (Mónica Cifuentes, 1991), *Hilos internos* (Bella Ventura, 1993) y *La pequeña maldición de tener este cuerpo* (Juan Fernando Devis, 1993). De los mejores cortos de este período puede

tion qu'impliquaient alors les différences entre le cinéma et la télévision ⁴. On pourrait ajouter à ces critiques que ces courts étaient en général de petits longs métrages et que, tout en étant corrects pour la plupart en ce qui concerne la qualité technique et narrative, ils manquaient d'une recherche des possibilités propres au court comme genre cinématographique. Entre le cinéma et la télévision, entre le court et le long métrage, ces courts furent appelés *moyens métrages*.

On réalisa 21 courts métrages, tous de 25 minutes. Les moyens métrages furent un espace de formation et de révélation de techniciens et de créateurs et, comme le remarque Patricia Restrepo, ils furent l'image de la diversité culturelle de la Colombie. Parmi les meilleures oeuvres de cette période figurent *Los habitantes de la noche* et *Los músicos* (Víctor Gaviria, 1983 et 1986), *Reputado* (Silvia Amaya, 1986), *Semana de pasión* (Julio Luzardo, 1985), *Después de la lluvia* (Hernán Bravo, 1987), *Bochinche en el barrio arriba* (Luis González, 1987), *El día que terminó el verano* (Mario Mitriotti, 1987), *De vida o muerte* (Jaime Osorio, 1987), *La baja* (Gonzalo Mejía, 1987), *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986), *Camiones de polvo* (Fernando Reyes), *Aroma de muerte* (Heriberto Fiorillo, 1985), *Aquel 19* (Carlos Mayolo, 1985), *Canto a la victoria* (Magdalena Massonant, 1987), *Lugares comunes* (Andrés Upegui, 1987), *Nunca olvidas decir adiós* (Mauricio Cataño, 1988), *La balada del mar no visto* (Diego García-Moreno, 1988), *Para subir al cielo* (Andrés Marroquín, 1990), *Soñé con madera* (Mónica Cifuentes, 1991), *Hilos internos* (Bella Ventura, 1993) et *La pequeña maldición de tener este cuerpo* (Juan Fernando Devis, 1993). Pour les

decirse que una transformación se había logrado, tanto en la calidad de la obra, como en la aproximación a las historias: una preocupación por la historia colombiana se manifestaba de manera definitiva dando contexto a los argumentos, a la vez que se recogía la tradición literaria con una verdadera apropiación de los autores.

Con o sin apoyo estatal son muchos los cortometrajistas que se revelan en esos años. Uno de ellos, en conflicto con FOCINE, y con una valiosa obra, es el animador Carlos Santa (*Isaac Ink, el pasajero de la noche*, 1990. *La selva oscura*, 1994. *Fragmentos*, con Herib Campos, 1999). Otros trabajos que vale la pena mencionar: Patricia Restrepo (*Momentos de un domingo*, 1985), Fernando Laverde (*El amor de Milena*, 1985. Realizador que se consolidará como pionero de la animación en Colombia), Luis Alfredo Sánchez (*El domador de la llanura*, 1985, *El potro chusmero*, 1985), Lisandro Duque (*Un ascensor de película*, 1985), José María Arzuaga (*El doble*, 1985), Pepe Sánchez (*San Antoñito*, 1986), Julio Luzardo (*El gallo cantó tres veces*, 1987), Jaime Osorio (*De vida o muerte*, 1987), Edwin Goggel y Jorge Aldana (*A trescientos metros el retén*, 1988), Ricardo Restrepo (*María toma dos*, 1991) y Jorge Echeverry (*El ascensorista*, 1994). Junto con los que realizadores que caminan a solas, también se da el caso de los que marchan en grupo, como es el caso de Cine Mujer, colectivo con una clara opción política: Clara Riascos, Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobon y Dora Cecilia Ramírez. Cine Mujer realiza filmes como *¿Y su mamá que hace?* (1981), *Carmen Carrascal* (1982) y *La mirada de Myriam* (1985).

6. EL FIN DE FOCINE TAMBIÉN FOMENTA

En 1993 se decreta la liquidación de FOCINE, con lo cual el estado momentáneamente retira su apoyo al cine nacional. El cine colombiano continúa, por supuesto, y se presenta una reformulación que se inicia a finales de los ochentas y que conducirá a la incorporación del cine a un concepto más amplio, el de audiovisual, con creadores de cine que se vuelcan al trabajo en video y nuevos realizadores que dan sus primeros pasos en otros formatos. Los cortometrajistas de esta época serán los mismos del período Mediométrajes de FOCINE, junto con creadores que estaban o se consideraban por fuera de este sistema. Se cuentan, entre otros: Carlos Bernal (autor, entre otros documentales, de: *Son del barro*, 1986), Víctor Gaviria y Luis Ospina (ambos realizadores se han movido entre el cine y el video), Óscar Campo y María Paulina Ponce (animadora: *El susto*, 1987. Ponce seguirá trabajando en esa línea con nuevas animaciones: *Llegó la hora*, 1995, *Remedios*, 2004, y con puestas en escena que caricaturizan su entorno: *¿Y su perro que tiene?*, 2004). Durante este pequeño limbo de

meilleurs courts de cette période, on peut dire qu'on était parvenu à transformer tant la qualité des oeuvres que le traitement des sujets : une préoccupation pour l'histoire colombienne apparaissait, de façon définitive, fournissant un contexte aux sujets, en même temps que l'on reprenait la tradition littéraire par une véritable adaptation des auteurs.

Avec ou sans appui de l'État, de nombreux réalisateurs de courts métrages se sont révélés au cours de ces années. Citons parmi eux l'animateur Carlos Santa, en conflit avec FOCINE, et auteur d'une oeuvre estimable (*Isaac Ink, el pasajero de la noche*, 1990 ; *La selva oscura*, 1994 ; *Fragmentos*, en collaboration avec Herib Campos, 1999). Il faut aussi mentionner Patricia Restrepo (*Momentos de un domingo*, 1985), Fernando Laverne (*El amor de Milena*, 1985 ; il sera considéré comme le pionnier de l'animation en Colombie), Luis Alfredo Sánchez (*El domador de la llanura*, 1985 ; *El potro chusmero*, 1985), Lisandro Duque (*Un ascensor de película*, 1985), José María Arzuaga (*El doble*, 1985), Pepe Sanchez (*San Antoñito*, 1986), Julio Luzardo (*El gallo cantó tres veces*, 1987), Jaime Osorio (*De vida o muerte*, 1987), Edwin Goggel et Jorge Aldana (*María toma dos*, 1991) et Jorge Echeverry (*El ascensorista*, 1994). À côté des réalisateurs qui font leur chemin tout seuls. Il y a aussi ceux qui travaillent en groupe, comme *Cine Mujer*, collectif aux options clairement politiques : Clara Riascos, Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobon et Dora Cecilia Ramírez. *Cine Mujer* réalise des films comme *¿Y su mamá que hace?* (1981), *Carmen Carrascal* (1982) et *La mirada de Myriam* (1985).

6. LA FIN DE FOCINE SERT AUSSI LE DÉVELOPPEMENT

En 1993, la liquidation de FOCINE fut décrétée, et de ce fait, l'État retire momentanément son appui au cinéma national. Le cinéma colombien continue à produire, bien entendu, et une nouvelle formulation apparaît, qui commence vers la fin des années quatre-vingt et va conduire à l'incorporation du cinéma dans une conception plus vaste de l'audiovisuel, avec des créateurs de cinéma qui se tournent vers la vidéo et de nouveaux réalisateurs qui font leurs premiers pas dans d'autres formats. Les auteurs de courts métrages seront les mêmes qui faisaient des moyens métrages à l'époque de FOCINE, à côté de créateurs qui étaient ou se considéraient en-dehors de ce système. On trouve, parmi eux, Carlos Bernal (auteur entre autres documentaires, de *Son del barro*, 1986), Victor Gaviria et Luis Ospina (ces deux réalisateurs sont allés du cinéma à la vidéo), Óscar Campo et María Paulina Ponce (animatrice de *El susto*, 1987 ; Ponce continuera à travailler dans cette direction avec d'autres animations : *Llegó la hora*, 1995, *Remedios*, 2004, et des mises en scène qui caricaturent son milieu : *¿Y su perro, qué tiene?* 2004). Pendant cette

apoyo estatal se dan muchos hechos relevantes, como el primer y único premio Oscar del cine colombiano, gracias al corto universitario, *El reino de los cielos* (Patricia Cardozo, 1995) obra de una sensible colombiana que estudió cine en Los Ángeles.

7. LA DIRECCIÓN DE CINE DEL MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA: CHIQUITOS PERO PICOSOS DESDE 1998

En 1997 se crea el Ministerio de Cultura y a su interior la Dirección de Cinematografía, como una respuesta integral a la necesidad de fomentar el cine colombiano. Por primera vez en la historia, se prevé atender al mismo tiempo los frentes de formación, infraestructura técnica, producción, distribución, exhibición y preservación, a la vez que se crea un espacio para la concertación de todos los actores del sector audiovisual a través de un organismo de financiación y composición mixta (privada y pública, el Fondo mixto para el fomento cinematográfico, Proimágenes en Movimiento), que tuvo en 2003 su mayor y esperado logro con la aprobación de la ley 814⁵.

De varias maneras, el desarrollo del corto colombiano ingresa en una nueva etapa en el año de fundación de la Dirección de cinematografía. La evolución tecnológica y la realidad de los productores colombianos, llevó tanto a la Dirección como a muchos realizadores a la apropiación del concepto de lenguaje audiovisual, que supera las diferencias entre el video y el cine, centrándose en el problema del lenguaje. De manera coherente, la Dirección promovió (sin límite de formato) el fomento a la producción y la formación con los programas *Imaginando nuestra imagen* (INI), y con la convocatoria de estímulos para la producción de cortos, que en su primera versión (febrero de 1998) se llamó *Chiquitos pero picosos* (la con-

courte éclipse de l'appui officiel ont lieu bien des événements marquants, comme le premier et unique Oscar obtenu par le cinéma colombien, grâce au court métrage universitaire *El reino de los cielos* (Patricia Cardozo, 1995), oeuvre d'une Colombienne très douée qui a étudié le cinéma à Los Angeles.

7. LA DIRECTION DU CINÉMA DU MINISTÈRE DE LA CULTURE DE COLOMBIE : PETITS MAIS GOÛTEUX DEPUIS 1998

En 1997 est créé le Ministère de la Culture et, en son sein, la Direction de la Cinématographie, comme réponse intégrale à la nécessité de développer le cinéma colombien. Pour la première fois dans l'histoire, il est prévu de s'occuper en même temps des fronts de la formation, de l'infrastructure technique, de la production, de la distribution, de l'exploitation et de la préservation ; on crée également un espace destiné à la concertation de tous les acteurs du secteur audio-visuel par le biais d'un organisme de financement à la composition mixte (privée et publique : le Fonds mixte pour le développement cinématographique, "Proimágenes en Movimiento"), qui connut en 2003 sa réussite la plus grande et la plus attendue avec l'approbation de la loi 814⁵.

De différentes façons, le développement du court colombien s'inscrit dans une nouvelle étape l'année de la fondation de la Direction de la Cinématographie. L'évolution technologique et la réalité des producteurs colombiens amena la Direction, aussi bien que de nombreux réalisateurs, à s'approprier la conception de langage audio-visuel, qui dépasse les différences existant entre la vidéo et le cinéma pour se concentrer sur le problème du langage. De façon cohérente, la Direction favorisa (sans condition de format) le développement de la production et de la formation avec les programmes *Imaginando nuestra imagen* (INI), et l'annonce de

mesures pour encourager la production de courts ; celle-ci, dans une première version (février 1998), s'appela *Chiquitos pero picosos / Petits mais goûteux* (cette annonce comprenait aussi d'autres dispositions et l'ensemble prit le nom de *Buscamos creadores con más talento que plata / Nous cherchons des créateurs ayant plus de talent que d'argent*). Cette année-là, on attribua un prix à 86 projets, aussi bien de longs métrages que de documentaires et de courts, la plupart présentés par une nou-

Lúdica macábrica, 2003, Carlos Mogollón



vocatoria incluyó otras modalidades y en su conjunto se llamó *Buscamos creadores con más talento que plata*. En aquel año se premiaron 86 proyectos entre largos, documentales y cortos, la mayoría de una nueva generación. Entre los ganadores y entre los que no hicieron parte de aquellos 86, pero que también llaman la atención están: Andrés Burgos y Camilo Uribe (*Gages del oficio*, 1999), Jessica Grossman (*Rita va al supermercado*, 2000), Jörg Hiller (*La taza de te de papá*, 1999. *La puerta falsa*, 2002. 39, 2005.), Gloria Monsalve (*Alexandra Pomaluna*, 2000), Nelson Restrepo (*Cara y crisis*, 1998), Santiago Trujillo (*Noche de Concierto*, 2003), Andrés Buitrago (*Paraíso Extraviado*, 2004), Germán Marín (*Bocas de Ceniza*, 2002), José Orbeagozo (*Maryann*, 2003), Klych López (*Colombian Coffy*, 2003) Miguel Salazar (*Martillo*, 2004), David Aristizábal (*1000 pesos colombianos*, 2004), Federico Durán (quien se ha posicionado como productor, pero que como realizador es autor de la animación *Okupa*, 1998), Mauricio Pardo (*Moñona*, 2002), Sara Harb (*Ensalmo*, 2004), Andrés Pineda (*Elixir*, 2004). Y con ellos, Felipe Solarte (*Instrucciones para robar una motocicleta*, 1997. *Kreuzgang / Berlín bajo el cielo*, documental, 2004), un realizador de El Barco Producciones, grupo que integraban Diana Camargo (productora de *Instrucciones*, *La vuelta de hoja* y una decena de trabajos que incluyen cortos, largos y documentales) y el realizador Juan Pablo Félix (*Instrucciones para matar la luna*, 1997. El documental, *Der Perfekte Traum / El sueño perfecto*, 2004 y el argumental *¿De qué barrio llama?*, 2005), entre otros.

De entre las obras mencionadas, *Gages del oficio* ironiza con acierto alrededor de varios temas sensibles: el sicariato, la televisión y la obsesión por el trabajo. Burgos, uno de sus realizadores, ahora escribe narrativa (dos novelas y un libro de cuentos publicados hasta la fecha). *Rita va al supermercado*, realizado por una artista plástica barranquillera, es también una excelente obra dotada de humor negro, que se sirve de lo pop y lo kitsch para señalar la posición de las mujeres sometidas a los estereotipos de lo femenino.

Nelson Restrepo (quien realizó un prometedor corto en el contexto del programa INI), ha abordado la realidad colombiana desde la ficción y el documental, y trabaja con otro talentoso realizador, Hemel Atehortua (*Katy*, 1997. *No hay cama pa'tanta gente*, 2000) quien también surgió gracias a talleres de corta duración (Varan). Ambos han realizado, entre otros, el documental *Bajo todos los fuegos* (2005).

Hay muchos excelentes cortos documentales, muchos que abandonan el rodaje en cine y muchos más que establecen alianzas con las televisiones. Este fenómeno del trabajo en video y del uso de la ventana televisiva permite que nuevos talentos y temas se revelen. Series de televisión fueron *Yuruparí* (Gloria Triana,

velle génération de réalisateurs. Parmi les gagnants et parmi ceux qui ne firent pas partie de ces 86, mais qui se distinguent également, se trouvent : Andrés Burgos et Camilo Uribe (*Gages del oficio*, 1999), Jessica Grossman (*Rita va al supermercado*, 2000), Jörg Hiller (*La taza de té de papá*, 1999 ; *La puerta falsa*, 2002 ; 39, 2005), Gloria Monsalve (*Alexandra Pomaluna*, 2000), Nelson Restrepo (*Cara y crisis*, 1998), Santiago Trujillo (*Noche de concierto*, 2003), Andrés Buitrago (*Paraíso extraviado*, 2004), German Marin (*Bocas de ceniza*, 2002), José Orbeagozo (*Maryann*, 2003), Klych Lopez (*Colombian Coffy*, 2003), Miguel Salazar (*Martillo*, 2004), David Aristizabal (*1000 pesos colombianos*, 2004), Federico Durán (qui s'est fait connaître comme producteur, mais qui est aussi réalisateur, auteur de l'animation *Okupa*, 1998), Mauricio Pardo (*Moñona*, 2002), Sara Harb (*Ensalmo*, 2004), Andrés Pineda (*Elixir*, 2004). Egalement, Felipe Solarte (*Instrucciones para robar una motocicleta*, 1997 ; *Kreuzgang / Berlín bajo el cielo*, documentaire, 2004), réalisateur de El Barco Producciones, groupe auquel appartenaient Diana Camargo (productrice de *Instrucciones*, *La vuelta de hoja* et une dizaine d'œuvres comprenant des courts et longs métrages et des documentaires) et le réalisateur Juan Pablo Félix (*Instrucciones para matar la luna*, 1997 ; le documentaire *Der Perfekte Traum / El sueño perfecto*, 2004 et la fiction *¿De qué barrio llama?* 2005), entre autres.

Parmi les oeuvres mentionnées, *Gages del oficio* ironise avec bonheur sur différents thèmes sensibles : les tueurs à gages, la télévision et l'obsession du travail. Burgos, l'un de ses réalisateurs, écrit désormais des livres (deux romans et un recueil de nouvelles édités jusqu'à présent). *Rita va al supermercado*, réalisé par une artiste plasticienne de Barranquilla, est également une oeuvre excellente, pleine d'humour noir, qui utilise le pop art et le kitsch pour montrer la situation des femmes soumises aux stéréotypes féminins.

Nelson Restrepo (qui réalisa un court-métrage prometteur dans le contexte du programme INI), a abordé la réalité colombienne dans la fiction et dans le documentaire, et travaille avec un autre réalisateur très doué, Hemel Atehortua (*Katy*, 1997 ; *No hay cama pa'tanta gente*, 2000), qui lui aussi se révéla grâce à des ateliers de courte durée (Varan). A eux deux ils ont réalisé, entre autres, le documentaire *Bajo todos los fuegos* (2005).

Alors qu'il y a beaucoup d'excellents courts métrages documentaires, beaucoup de réalisateurs cessent de tourner pour le cinéma, et beaucoup plus nombreux sont ceux qui finissent par travailler pour la télévision. Ce phénomène du travail en vidéo et le recours à la fenêtre de la télévision permet l'apparition de nouveaux talents et de nouveaux sujets. On a vu des séries télévisées comme *Yuruparí* (Gloria Triana, Jorge Ruiz et Fernando Riaño, entre autres, 1982-1987), *Aluna* (1989-



Pequeñas voces (2003), de Eduardo Carrillo



Jorge Ruiz y Fernando Riaño, entre otros. 1982-1987), *Aluna* (1989-1993), *Señales de vida* (1991), *Expediciones submarinas* (Fernando Raño, 1991-1994), *Travesías del Orinoco a la Amazonía* (Alfredo Molano, 1992), *Imaginario* (1992-1996), *Muchachos a lo bien* (1994-1997), *Talentos* (Heriberto Fiorillo, 1995-1996), *Maestros* (Consuelo Cepeda, 1995-1997), *Historias de la historia* (Fernando Molina, Astrid Muñoz y Ana Isabel Guerrero, 1996), *Los hombres del Maguaré* (Freddy Gutiérrez, 1998), *Herencias* (Marino Camacho, 1998-1999), *La tierra sin ellos* (Alfredo Molano, 2000) y *Diálogos de Nación* (2000).

No todas las series de cortos documentales hechos en el marco de convenios con las televisiones de Colombia tienen el mismo valor, sin embargo, mucho de *Yuruparí* y *Aluna*, y buena parte de *Muchachos a lo bien*, por mencionar sólo tres series, merece verse con frecuencia y despierta la certeza de revelaciones sobre el país y sobre el talento narrativo. Uno de los fenómenos más importantes de esta época, se da con la serie caleña *Rostros y Rostros* (1988 a 2001). Esta serie fue el resultado de una asociación entre el canal regional Telepacífico y la Universidad del Valle. Esta serie estaba formada por documentales de media hora que se convirtieron en espacio para la creación de profesores y estudiantes, espacio de investigación y experimentación. La serie arroja una larga lista de excelentes resultados. Entre tantos buenos cortos de esta experiencia están: *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (Luis Ospina, 1988. Seguimiento al protagonista del emblemático corto *Agarrando pueblo*, que Ospina y Carlos Mayolo realizaron en 1978), *Recuerdos de Sangre* (Astrid Muñoz y Óscar Campo, 1990), *Un ángel subterráneo* (Óscar Campo, 1992), *Piel de gallina* (Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, 1998), *C27H460* (Vivian Unas y Oscar Arango, 1998), *Proyecto del diablo* (Óscar Campo, 1999), *Manual inconcluso para el silencio* (María Fernanda Luna y Andrés Santacruz, 2001).

1993), *Señales de vida* (1991), *Expediciones submarinas* (Fernando Riaño, 1991-1994), *Travesías del Orinoco a la Amazonía* (Alfredo Molano, 1992), *Imaginario* (1992-1996), *Muchachos a lo bien* (1994-1997), *Talentos* (Heriberto Fiorillo, 1995-1996), *Maestros* (Consuelo Cepeda, 1995-1997), *Historias de la historia* (Fernando Molina, Astrid Muñoz et Ana Isabel Guerrero, 1996), *Los hombres del Maguaré* (Freddy Gutiérrez, 1998), *Herencias* (Marino Camacho, 1998-1999), *La tierra sin ellos* (Alfredo Molano, 2000) et *Diálogos de Nación* (2000).

Toutes les séries de courts documentaires réalisés dans le cadre d'accords avec les télévisions de Colombie n'ont pas la même valeur, mais une grande partie de *Yuruparí* et d'*Aluna*, et un bon peu de *Muchachos a lo bien*, pour ne citer que trois séries, méritent le détour et apportent des révélations sur le pays et sur le talent des réalisateurs. Un des phénomènes les plus importants de cette époque apparaît avec la série faite à Cali *Rostros y Rostros* (1988 à 2001). Cette série est le fruit d'une association entre la chaîne régionale Telepacífico et l'Université del Valle, elle était constituée de documentaires d'une demie-heure qui se transformèrent en un espace de création pour professeurs et étudiants, espace de recherches et d'expérimentation. Cette série constitue une longue liste d'excellents résultats. Parmi les nombreux courts issus de cette expérience, on trouve *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (Luis Ospina, 1988 : on retrouve le protagoniste du court emblématique *Agarrando pueblo* que Ospina et Mayolo avaient réalisé en 1978), *Recuerdos de sangre* (Astrid Muñoz et Óscar Campo, 1990), *Un ángel subterráneo* (Óscar Campo, 1992), *Piel de gallina* (Mónica Arroyave et Carlos Espinosa, 1998), *C27 heures 460* (Vivian Unas et Oscar Arango, 1998), *Proyecto del diablo* (Ó. Campo, 1999), *Manual inconcluso para el silencio* (María Fernanda Muna et Andrés Santacruz, 2001).

Grâce à la vidéo et aux nouvelles technologies, on réalise un grand nombre de courts documentaires (et

Gracias al video y las nuevas tecnologías, los cortos documentales se realizan en abundancia (y con desiguales resultados, por supuesto). Estos trabajos surgen en toda Colombia y también en otros países, gracias a colombianos que viven en el exterior. Dos ejemplos afortunados de este último grupo son Mónica Rubio (*Chance*, 2001, Premio de la Ciudad de Oberhausen) y Eduardo Carrillo (*Pequeñas voces*, 2003), ambos residentes en Inglaterra. El laureado corto de Rubio aborda de manera experimental un fenómeno de cultura popular en el Caribe colombiano, y Carrillo presenta las memorias (voces y dibujos que luego el realizador anima por computador) de niños desplazados por La Violencia⁶. Dos notables trabajos.

Entre las instituciones estatales que han dejado huella en el corto colombiano está la Cinemateca Distrital (fundada en 1971, inició sus estímulos a la producción en 1994). Algunos de los trabajos mencionados se realizaron con recursos de la Cinemateca, otros que pueden anotarse son obras de: Óscar Campo y María Borrero (*Fernell Franco, escritura de luces y sombras*, 1995), Jorge Navas (*Alguien mató algo*, 1998), Carlos Mario Urrea (*Cuando vuelvas de tus muertas*, 2000), Carlos Hernández (*La vuelta de hoja*, 2002). Realizador también de: *Mundo aparte*, 1992 y *Tres hombres, tres mujeres*, 1998), Carlos Mogollón (*Lúdica Macábrica*, 2003.) y Rubén Mendoza (*La cerca*, 2004). *La cerca* es un trabajo sobresaliente, de impecable producción, con un sorprendente y universal abordaje de La Violencia. *Alguien mató algo* también es un corto único, que recoge la estética del expresionismo alemán para narrar una historia crítica, colombiana y herética. De este grupo hacen parte también los cortos de ciencia ficción realizados por Pablo Mora (*¿Quién paga el pato?*, 2000), Ricardo Guerra y Jaime Sánchez (*La Venus virtual*, 2000) y Alessandro Basile (*Zapping*, 2000), que se exhibieron comercialmente como tres historias unidas bajo el título, *Bogotá 2016*.

Esta generación que coincide con la primera convocatoria del Ministerio de Cultura, la generación de los *Chiquitos pero picosos*, involucra a realizadores tanto de cortos argumentales como documentales, y a realizadores de largometrajes. Esta generación tiene varias características: la mayoría nació durante los setentas, creció con la televisión, se inició narrativamente en el video, tiene formación universitaria, trabaja en publicidad, la academia o en medios masivos, es la primera generación de realizadores audiovisuales colombianos que tiene clara la importancia y la separación entre los oficios cinematográficos y es una generación que representa mucho mejor la diversidad de Colombia.

avec des résultats inégaux, bien évidemment). Ces œuvres apparaissent dans toute la Colombie, ainsi que dans d'autres pays, grâce aux Colombiens qui vivent à l'étranger. Dans ce dernier groupe, on trouve Mónica Rubio (*Chance*, 2001, Prix de la Ville d'Oberhausen) et Eduardo Carrillo (*Pequeñas voces*, 2003), tous deux résidents en Angleterre. Le court récompensé de M. Rubio aborde de façon expérimentale un phénomène de la culture populaire dans la Caraïbe colombienne, et Carrillo présente les souvenirs (mots, et dessins que le réalisateur anime par la suite au moyen de l'ordinateur) d'enfants déplacés à cause de La Violence⁶. Deux œuvres remarquables.

Parmi les institutions d'État qui ont laissé leur marque dans le court colombien, se trouve la Cinemateca Distrital (fondée en 1971, elle lance ses aides à la production en 1994). Quelques-unes des œuvres déjà citées ont été réalisées grâce à des fonds de la Cinémathèque ; on peut citer également les œuvres de : Ó. Campo et María Borrero (*Fernell Franco, escritura de luces y sombras*, 1995), Jorge Navas (*Alguien mató algo*, 1998), Carlos Mario Urrea (*Cuando vuelvas de tus muertas*, 2000), Carlos Hernandez (*La vuelta de hoja*, 2002 ; il a réalisé également *Mundo aparte*, 1992 et *Tres hombres, tres mujeres*, 1998), Carlos Mogollón (*Lúdica Macábrica*, 2003) et Rubén Mendoza (*La cerca*, 2004). *La cerca* est une œuvre remarquable, à la production impeccable, qui aborde le thème de La Violencia de façon surprenante, universelle. *Alguien mató algo* est aussi un court exceptionnel, qui reprend l'esthétique de l'expressionnisme allemand pour raconter une histoire critique, colombienne, hérétique. Dans ce groupe, on inclut également les courts de science-fiction réalisés par Pablo Mora (*¿Quién paga el pato?* 2000), Ricardo Guerra et Jaime Sánchez (*La Venus virtual*, 2000) et Alessandro Basile (*Zapping*, 2000), qui rejoint le circuit commercial ainsi que trois histoires réunies sous le titre *Bogotá 2016*.

Cette génération qui coïncide avec la première annonce du Ministère de la Culture, la génération des *Chiquitos pero picosos*, comprend des réalisateurs de courts documentaires et de fiction et des réalisateurs de longs métrages. Cette génération présente différentes caractéristiques : la plupart d'entre eux est née pendant les années soixante-dix, a grandi avec la télévision, a fait ses débuts, pour la narration, en vidéo, a une formation universitaire, travaille dans la publicité, l'université ou les media, elle est la première génération de réalisateurs audio-visuels colombiens qui voit clairement l'importance et la distinction entre les métiers du cinéma, c'est une génération qui représente beaucoup mieux la diversité de la Colombie.

8. CON ESTADO O SIN ÉL, CON CINE O CON VIDEO

En la transición entre el siglo XX y el XXI, el escenario audiovisual colombiano ha cambiado radicalmente, y de ello dan cuenta sus cortos: existe un conjunto de normas que favorecen la financiación y buscan la exhibición de los cortometrajes, existen medios de registro y postproducción que permiten a los realiza-

8. AVEC L'ÉTAT OU SANS LUI, AVEC CINÉMA OU AVEC VIDÉO

Au cours de la transition entre le XX^e et le XXI^e siècles, la scène audio-visuelle colombienne a radicalement changé, et ses courts en rendent compte : il existe un ensemble de normes qui favorisent le financement et s'intéressent à la présentation des courts métrages, il existe des moyens de tournage et de post-production



Rita va al supermercado
(2000) de Jessica Grossman

dores crear todos los días y moverse con libertad entre los géneros y las ventanas de exhibición (del video musical al corto documental, del Internet al cine).

Las nuevas tecnologías han facilitado una nueva animación, en ocasiones juguetona, como reminiscencia de la infancia, a veces ocupada del amor, pero con mayor frecuencia crítica y reflexiva, con preguntas sobre la violencia colombiana, las ciudades y la libertad: Juan Manuel Acuña (*El último golpe del caballero*, 2004), Ciclos, 2005), Cecilia Traslaviña (*Enriqueta Hyde*, 2004), Diego Álvarez (*Cabeza de mono*, 2001), Alex Díaz y Paul Donneys (*Ciudad del miedo*, 2004), Yudi Mafla (*Tita*, 2002), Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez (*¿A qué juega Barby?*, 2003).

Clara muestra de una expresión diversa y mucho más arriesgada en lo estético es un trabajo como *Od el camino* (Martín Mejía, 2003), ganador de el 49^a. Kurzfilmtage Oberhausen. Como *La Cerca*, esta obra recoge imágenes de la tradición del cine rural en Colombia, pero en este caso sin argumento, con una cámara de video y un montaje íntimamente ligado a la música y a la lavada textura de sus imágenes.

Que el uso de las que llamadas nuevas tecnologías cobra importancia en el cambio de siglo es evidente, pero hay que decir que esta explosión fue precedida en

qui permettent aux réalisateurs de créer tous les jours et d'aller librement d'un genre et d'une fenêtre de présentation à l'autre, de la vidéo musicale au court documentaire, d'Internet au cinéma.

Les nouvelles technologies ont rendu possible une nouvelle animation, parfois espiègle, comme une réminiscence de l'enfance, parlant parfois d'amour, mais le plus souvent critique et réfléchi, s'interrogeant sur la violence colombienne, les villes et la liberté : Juan Manuel Acuña (*El último golpe del caballero*, 2004 ; Ciclos, 2005), Cecilia Traslaviña (*Enriqueta Hyde*, 2004), Diego Álvarez (*Cabeza de mono*, 2001), Alex Díaz et Paul Donneys (*Ciudad del miedo*, 2004), Claudia Corredor et Ana Lucía Ramírez (*¿A qué juega Barby?* 2003).

Une oeuvre comme *Od el camino* (Martín Mejía, 2003, prix du 49^e Kurzfilmtage d'Oberhausen), est un exemple évident d'une autre expression, dont les risques esthétiques sont beaucoup plus grands. Comme *La cerca*, cette oeuvre reprend des images de la tradition du cinéma rural en Colombie, mais ici sans argument, avec une caméra vidéo et un montage intimement lié à la musique et à la texture lavée de ses images.

Il est évident que l'utilisation de ce que l'on appelle les nouvelles technologies prend de l'importance avec le changement de siècle, mais il faut bien dire que cette

Colombia por antecedentes que se iniciaron desde los sesentas (con trabajos en video de Sandra Millano y Rodrigo Castaño), incursiones que se continuaron en los ochentas (Omaira Abadía y José Alejandro, además del caso de Giles Charalambos y Edgar Acevedo quienes trabajaron en 1983 con video e imágenes generadas en un computador Sinclair). En la transición de los siglos, en donde con frecuencia se disuelven las barreras entre lo documental, lo argumental y el ejercicio plástico que se sirve del video, se menciona a Tania Ruiz, Andrés Burbano y Héctor Mora.

Tania Ruiz inició su obra en 1998, y ahora hace cortos con QuikTime de 2.000 x 3.000 píxeles. Sus preocupaciones se dirigen a la relación entre imagen y tiempo, y en el encontrar la forma adecuada, que revela dispositivos tecnológicos pero que a la vez se acerca al sujeto, en trabajos que con frecuencia parten de ideas documentales. Andrés Burbano, académico, también ha trabajado construyendo páginas web con videos desde 1997, y ha participado de obras que combinan tecnologías y métodos diversos, como un trabajo de 2005 que realiza con el artista plástico Eduardo Pradilla, partiendo de un principio de escritura a través de máquinas narrativas. Héctor Mora, realizó en 2001 un argumental interactivo montado en la web (*Fruck Zhiten*, www.fruck.org), obra con una estructura rodeada de opciones que el espectador, activo, puede armar. Como en la génesis del cine, a comienzos del siglo XXI el corto pierde las fronteras entre la ficción, lo documental, el espectáculo, el trabajo del artista y el simple objeto de consumo. En medio de la abundante oferta de espacios de formación y de tecnologías útiles al audiovisual, con la presencia de leyes e instituciones que apoyan el cine y un número cada vez mayor de ventanas entre las que se cuentan no sólo los teatros o la Internet, sino los canales comunitarios de televisión, en medio de estas favorables condiciones se desarrolla el comienzo del siglo para el corto en Colombia. Es de esperar y las evidencias lo presentan posible, que además de los cortos que se hacen como un camino al largometraje o los que existen para que los exhibidores obtengan estímulos fiscales, se den también trabajos que reflejen la diversidad de las culturas colombianas, trabajos que a la vez sean personales y creativos, obras capaces de utilizar nuevas tecnologías, al tiempo que exploran las posibilidades estéticas que el cortometraje ofrece.

explosion a été annoncée en Colombie par des précédents déjà apparus dans les années 1960 (avec les œuvres vidéo de Sandra Millano et Rodrigo Castaño), et dont on voit les prolongements dans les années 1980 (Omaira Abadía et José Alejandro, outre le cas de Giles Charalambos et Edgar Acevedo, qui ont travaillé en 1983 avec vidéo et images créées par un ordinateur Sinclair). Pour la période de transition entre les deux siècles, alors que la frontière entre le documentaire, la fiction et l'exercice plastique qui utilise la vidéo disparaît fréquemment, on citera Tania Ruiz, Andrés Burbano et Hector Mora.

Tania Ruiz a commencé à travailler en 1998, elle fait à présent avec QuikTime des courts de 2 000 x 3 000 pixels. Dans des œuvres qui partent souvent d'idées de documentaires, elle s'intéresse à la relation entre l'image et le temps, afin de trouver la forme appropriée pouvant révéler les dispositifs technologiques et en même temps s'approcher du sujet. Andrés Burbano, universitaire, a également travaillé, depuis 1997, à élaborer des pages web avec des vidéos, et il a participé à des oeuvres qui combinent des technologies et des méthodes différentes, comme cette œuvre de 1995 qu'il réalise avec l'artiste plasticien Eduardo Pradilla, en partant d'un principe d'écriture au moyen de machines à faire du texte. Héctor Mora a réalisé en 2001 un argumentaire interactif monté sur site web (*Fruck Zhiten*, www.fruck.org), œuvre dont la structure est entourée d'options que le spectateur, actif, peut activer.

Comme au temps de la genèse du cinéma, au début du XXI^e siècle le court ne perçoit plus les frontières entre la fiction, le documentaire, le spectacle, le travail d'artiste et le simple objet de consommation. Une offre abondante d'espaces de formation et de technologies utiles à l'audio-visuel, la présence de lois et d'institutions qui aident le cinéma et un nombre toujours croissant de fenêtres parmi lesquelles on trouve non seulement les théâtres ou Internet, mais les chaînes communautaires de télévision, telles sont les conditions favorables dans lesquelles se présente le début du siècle pour le court en Colombie. Il faut espérer que – et les faits montrent que cela est possible – en plus des courts qui sont réalisés comme un chemin vers le long métrage, ou de ceux qui existent afin que les exploitants obtiennent des aides fiscales, apparaissent aussi des oeuvres qui reflètent la diversité des cultures colombiennes, des oeuvres qui soient à la fois personnelles et créatives, capables d'utiliser les nouvelles technologies, en même temps qu'elles explorent les possibilités esthétiques offertes par le court métrage.

NOTAS

1. Bajo el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo se expidió la Ley 9a. de 1942: "Por la cual se fomenta la Industria Cinematográfica"
2. Asonada desatada a consecuencia del homicidio del líder político Jorge Eliécer Gaitán.
3. Anota Carlos Álvarez: "En el período que media entre 1962 y 1969, trabajando para la productora Cinesistema, hizo documentales industriales y comerciales entre los que se pueden reseñar Ha nacido algo nuevo (1963) para la Chrysler-Colmotores; Los bachilleres (1965) para Coltejer; *El Dorado, tesoro de Colombia* (1966) para Colcafé; *Un arte del siglo XX* (1967) para Cine Colombia, en su organización antigua, antes de ser comprada por el Grupo Grancolombiano; *La ruta del buen sabor* (1968) para la Empresa de Licores de Antioquia, además de un experimento fuera de estas limitantes y extraño como intento, *Rapsodia en Bogotá* (1963) con la música de George Gershwin como guía para mostrar en forma pretendidamente lírica una ciudad que comenzaba a crecer desmesuradamente". En el prólogo de: Una década de cortometraje colombiano 1970-1980.
4. Ver el texto de Patricia Restrepo. *Kinetoscopio* 35.
5. La Ley 814 de 2003: "...Procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia. Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional."
6. La Violencia: Periodo de la historia colombiana que se inicia en 1949 y se caracteriza por la barbarie de los homicidios y masacres en el campo, siempre bajo motivaciones políticas. Frecuente tema del cine colombiano y de sus cortos, especialmente en las épocas *Sobreprecio* y *FOCINE*.

JULIÁN DAVID CORREA Psicólogo (USB) y escritor. Hizo parte del equipo que diseñó los programas de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia (www.mincultura.gov.co) y coordinó el Grupo de Formación e Infraestructura desde la creación de esta institución hasta 2001. Desde ese año hasta 2004 fue Director de la Cinemateca Distrital (www.cinematecadistrital.gov.co). Actualmente es subdirector de Libro y Desarrollo en el CERLALC-UNESCO (www.cerlalc.org) y miembro del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica (CNACC).

RESUMEN ????

PALABRAS CLAVES????

NOTES

1. C'est au cours du second gouvernement de Alfonso Lopez Pumarejo que fut rédigée la loi 9a. de 1942, "Par laquelle on développe l'Industrie Cinématographique".
2. Emeute provoquée par l'assassinat du leader politique Jorge Eliécer Gaitan.
3. Carlos Álvarez remarque : "C'est dans la période qui va de 1962 à 1969, alors qu'il travaille pour la maison de production Cinesistema, qu'il réalise des documentaires industriels et commerciaux parmi lesquels on peut citer *Ha nacido algo nuevo* (1963) pour Chrysler-Colmotores, *Los Bachilleres* (1965) pour Coltejer, *El Dorado, tesoro de Colombia* (1966) pour Colcafé, *Un arte del siglo XX* (1967) pour Cine Colombia, dans son ancienne organisation, avant son rachat par le Groupe Grancolombiano, *La ruta del buen sabor* (1968) pour l'Entreprise de Liqueurs d'Antioquia, indépendamment d'un essai en-dehors de ces limitations, étrange comme expérimentation, *Rapsodia en Bogotá* (1963), où la musique de George Gershwin apparaît comme guide pour montrer de façon prétendument lyrique une ville qui commençait à grandir démesurément" (*Una década de cortometraje colombiano, 1970-1980*, "Prólogo").
4. Voir le texte de Patricia Restrepo, *Kinetoscopio* 35.
5. La loi 814 de 2003 "... Soutient l'objectif de favoriser un développement progressif, harmonieux et juste de la cinématographie nationale et, de façon générale, de promouvoir l'activité cinématographique en Colombie. Dans ce but, on adoptera les mesures de développement tendant à faciliter le retour productif parmi les secteurs composant l'industrie des images en mouvement vers leur activité commune, à stimuler l'investissement dans la sphère productive des biens et des services compris dans cette industrie culturelle, à faciliter la gestion cinématographique dans son ensemble et à annoncer les conditions de participation, de compétitivité et de protection pour la cinématographie nationale".
6. La Violence : Période de l'histoire de la Colombie qui débute en 1949 et qui est caractérisée par la barbarie des assassinats et des massacres dans les campagnes, toujours pour des raisons politiques. Thème fréquent dans le cinéma colombien et ses courts, en particulier pendant les périodes de la *Surtaxe* et de *FOCINE*.

JULIÁN DAVID CORREA Psychologue (USB) et écrivain. Membre de l'équipe qui conçoit les programmes de la Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture de Colombie (www.mincultura.gov.co) et coordinateur du Groupe de Formation et Infraestructure depuis la création de cette institution jusqu'en 2001. Directeur de la Cinémathèque de District (www.cinematecadistrital.gov.co) de 2001 à 2004. Actuellement sous-directeur de Livre et Développement au CERLALC-UNESCO (www.cerlalc.org) et membre du Conseil National des Arts et de la Culture Cinématographique (CNACC).

RESUMEN ????

PALABRAS CLAVES????



Pequeñas voces (2003), de Eduardo Carrillo