

# AGENDA *Cultural*



Universidad  
de Antioquia



En contra de lugares comunes. El cine colombiano y la crítica • David Lynch. Buscando el amor en el infierno

"Mientras más maldad haya sobre la tierra, más razones existen para crear". Habla Tarkovski

Trajes regionales de Colombia • Imprenta Universidad de Antioquia: 70 años apoyando la cultura y el conocimiento

Ex libris. Sistema de Bibliotecas. Colección de Patrimonio Documental: de las fuentes a la modernidad

La Universidad está en cada uno de nosotros **196** años

## Presentación

**E**n diciembre de 1996 la Universidad de Antioquia firmó un convenio con la Corporación Luis Alberto Álvarez, cuyo objetivo principal era preservar y difundir el valioso legado musical, cinematográfico y bibliográfico del desaparecido sacerdote y crítico de cine. Dicho convenio es un reconocimiento a la labor que, en la formación de públicos sensibles y proclives al cine, ha desarrollado durante más de 18 años la Universidad.

Como fruto de este convenio es importante destacar algunas de las realizaciones que han beneficiado a toda la comunidad, y que han motivado que la presente edición de la **Agenda Cultural** esté dedicada, en buena parte, al lenguaje cinematográfico.

Se realizó la transferencia y clasificación de la colección de cine que se encontraba en formato Beta a VHS, para facilitar su difusión y tenerla disponible en el programa *Oracle Library* del Sistema de Bibliotecas.

Aproximadamente 500 libros conforman la colección bibliográfica, que se han llevado a un proceso de clasificación y análisis, y que se han incorporado al archivo vertical de la Biblioteca Central, donde además están las notas y archivos personales del sacerdote. Es importante destacar la valiosa colaboración de estudiantes de bibliotecología en ese trabajo técnico y académico adelantado por la Biblioteca.

La colección de música ha sido copiada en un 60% en *minidisc*, y su difusión se lleva a cabo mediante dos programas que, en los días festivos, transmite en F.M. la Emisora Cultural: "Programa del Legado" y "Ópera en su casa".

Adicionalmente, el material que hace parte de todo este archivo se utiliza como apoyo a diferentes programas académicos de la Universidad y de otras instituciones de la ciudad. Al respecto se viene estructurando un programa de "Especialización en análisis cinematográfico", iniciativa que promueve la Universidad de Antioquia y que será respaldada con proyectos similares que desarrollarán la Universidad Nacional, sede Medellín, y el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid.

Finalmente, y en la misma línea del importante trabajo de difusión de sus colecciones, y de formación de públicos que vienen adelantando la Corporación Luis Alberto Álvarez y el Programa Encuentro con el Cine, es preciso resaltar la excelente labor de los cinco cineclubes que funcionan en la Universidad, y el apoyo permanente de las diferentes embajadas acreditadas en nuestro país. Todo esto con el propósito de posibilitar el acceso al cine de buena calidad, al cine como arte.

## Ex libris. Sistema de Bibliotecas



## Colección de Patrimonio Documental: de las fuentes a la modernidad

Por: Rosa Elena Peláez G.

La Colección de Patrimonio Documental (antes Sala de Investigaciones) de la Biblioteca Central, tuvo su origen con los libros de los Frailes Franciscanos, fundadores de la Universidad de Antioquia en 1803. Se enriqueció posteriormente con la donación del General Francisco de Paula Santander a la biblioteca de la Facultad de Derecho, con la colección de la Biblioteca General en 1935, y con la colección de la Biblioteca de Zea en 1951.

Posee esta colección documentos importantes por su antigüedad, encuadernación, tamaño y contenido; códices; manuscritos; libros raros y curiosos; primeras ediciones, y libros editados en Europa y en las primeras imprentas americanas.

Se encuentran documentos en todas las áreas del conocimiento, a excepción de Medicina; para uso de investigadores e historiadores de la ciudad, del departamento y del país.

Sobresalen allí los 454 folletos misceláneos que contienen información sobre Antioquia entre 1850 y 1920, coleccionados por Juan José Molina, profesor de gramática de la Universidad en 1870; los 323 folletos varios encuadernados por temas y recopilados por Carlos E. Restrepo entre 1866 y 1924, Y los 41 libros artificiales constituidos por recortes de prensa entre 1866 y 1915, recopilados por Manuel A. Lalinde.

Se destaca también la reedición de la *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783- 1816)*, promovida y dirigida por José Celestino Mutis, al igual que la *Encyclopedie Methodique ou par ordre de Matières (1751-1785)*, de Diderot y D'Alambert, así como una valiosa colección de revistas colombianas y extranjeras desde el siglo pasado.

En el transcurso del tiempo esta colección se ha enriquecido con los archivos de Carlos E. Restrepo, Marceliano Vélez, Gregorio Gutiérrez González, Luis López de Mesa, Alfonso López Pumarejo, Alfonso López

Michelsen, Movimiento Revolucionario Liberal, y con el material documental que ha entrado a formar parte de ella.

Su organización se inició en 1985 como Sala de Investigaciones, con la catalogación de algunos libros que poseía en su depósito, y la organización, análisis y microfilmación del archivo personal de Carlos E. Restrepo.

A partir de 1998 cambió su nombre por el de Colección de Patrimonio Documental, adscrita a las Colecciones Patrimoniales, conformadas, además de la anterior, por la Colección Antioquia y la Colección de Periódicos.

Desde entonces se vienen realizando algunos procesos internos como la depuración de su colección, el ingreso de nuevos materiales, el cambio de perfil, el diagnóstico del estado de sus

colecciones y archivos penales para el posterior tratamiento e ingreso a la base datos, la indización de algunas de sus revistas, la modernización de sus equipos y la reubicación de sus espacios físicos. También se ha implementado un reglamento interno, buscando una mejor atención personalizada al usuario, y la conservación y preservación adecuada de su valioso material para facilitar lo posteriormente a las generaciones futuras.

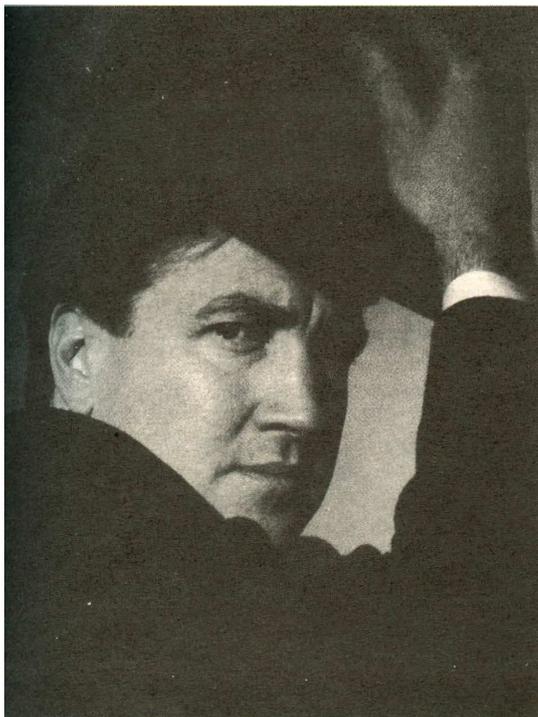
La Colección de Patrimonio Documental de la Biblioteca Central es, en síntesis, un importante aporte de la Universidad a nuestra conciencia universal y a la indagación de los grandes logros de la humanidad.

*Rosa Elena Peláez, Coordinadora Colecciones Patrimoniales, Biblioteca Central.*

# David Lynch Buscando el amor en el infierno

Por: Oswaldo Osorio

**E**n la última película de David Lynch, *Lost highway* (1997), un hombre de aspecto inquietante aborda a Bill Pullman en medio de una fiesta. Luego de un corto cruce de palabras, el hombre dice algo que obliga a Bill Pullman a preguntarle “dónde se encuentra en ese momento”. Éste le responde: “en tu casa”, y luego lo incita a comprobarlo. Bill Pullman saca su teléfono, llama a su casa, y la voz del hombre que tiene en frente le dice a través del teléfono: “ya te dije que



David Lynch. Tomada de la revista *Kinetoscopio* Nº 14

estaba aquí”.

Escenas como ésta son las células que componen el singular cuerpo fílmico de la obra de David Lynch, un director estadounidense que no sabe de convencionalismos y que hace del cine una fábrica, no de sueños, como lo acuñara Illia Erhenburg, sino de pesadillas. La primera de ellas fue *Cabeza de borrador* (*Eraserhead*, 1976), una película de la que alguien dijo que ni Buñuel ni Dalí se habrían atrevido a llevar tan lejos el sinsentido. No importándole que fuera su ópera prima, Lynch elaboró con esta película un desquiciante viaje al interior de un hombre que protagoniza aberrantes y turbadoras situaciones, todo ello contado y recreado con un asfixiante cripticismo que excluyó a más de un potencial espectador.

Sin embargo, *Cabeza de borrador* tuvo gran impacto en los circuitos de cine culto, y además hizo que Mel Brooks (!) le ofreciera la dirección de una película que quería producir. Dicha película no era una de esas disparatadas y a veces ramplonas comedias propias de Brooks, sino que se trataba de la historia de un hombre deforme que padecía el desprecio y la burla de la sociedad londinense, retratada luego por Lynch con toda la hipocresía y esnobismo victorianos. La materialización de esta idea fue *El hombre elefante* (*The elephant man*, 1980), una película tan atractiva para el espectador desprevenido como para el crítico más exigente. Fotografiada en un blanco y negro impecable, la película cuenta la tragedia de este “monstruo”, con la

carga de drama y humanismo que suelen gustar al gran público; pero, entre líneas, se ve al verdadero David Lynch hablándonos de la angustia metafísica de un individuo y de los miedos absurdos de una sociedad.

Parecía que Lynch entraba a las grandes ligas de la industria del cine cuando Dino de Laurentis le propuso dirigir *Duna* (*Dune*, 1984), la adaptación del libro de Frank Herbert sobre una convencional historia de ciencia ficción. Pero su rebeldía estética y narrativa ante los cánones establecidos le impidió hacer otra película tipo *Star wars* (ya se le había negado a George Lucas a dirigir *El imperio contraataca*), y el resultado fue poco acogido en su momento. Pero *Duna* es una de esas películas que gana después de una segunda mirada, y así es como se le han reconocido, en los últimos años, las cualidades de su propuesta visual y de construcción de personajes.

El año de Lynch fue 1986, cuando realizó esa pieza entre desquiciada y extravagante titulada *Terciopelo azul* (*Blue velvet*), una historia como creada por Hitchcock, pero ambientada por Allan Poe, inquietante y azarosa; una película que pone en el mismo escenario asesinatos, perversiones sexuales, mutilaciones, intriga policiaca, un maníaco de antología (Frank Booth, alias Dennis Hoper) y una cándida historia de amor; hilando todo con buen pulso y haciendo anotaciones con la caligrafía de una mente enfermiza, aunque lúcida y contundente.

Luego vendría *Corazón salvaje* (*Wild at heart*, 1990), la más ambigua y polémica de sus obras. Una película que, como toda su filmografía, tiene tantos admiradores como detractores. Porque lo que muestra la singular mirada de este director es para amar o para odiar, sin términos medios. *Corazón salvaje* es una fábula grotesca y truculenta, una suerte de *Mago de Oz* contada en clave de pesadilla de carretera, y es también una insólita historia en la que igual cabe el romanticismo ingenuo de una pareja, una violencia visceral, y los ambientes enrarecidos y poblados por personajes extraños y deformes (física o psicológicamente).

Su última película, *Lost highway*, es una vuelta de tuerca más en su inusitado universo fílmico. Es tal vez su historia más inquietante, la puesta en escena del miedo a lo misterioso, de la zozobra ante lo desconocido. Es lo más cercano al horror en estos tiempos en que el cine de horror parece haber desaparecido para darle paso a la carnicería del cine gore. En ella encontramos todas las claves y elementos de su anterior obra, pero con una estilización mayor, y con el fino y elocuente lenguaje de quien sabe descifrar lo visible e invisible de este mundo y también sabe cifrarlo a su manera.

En estas claves y elementos encontramos, en principio, esa permanente relación entre realidad y fantasía: lo insólito adquiriendo solapadamente la apariencia de lo cotidiano; encontramos también una obsesión con lo sexual, las funciones (o

disfunciones) biológicas, las sensaciones y los estados de ánimo; y los personajes que, a pesar de su monstruosidad o marginalidad, buscan el amor con ingenua pureza. En definitiva, David Lynch es un fabulador del horror y un creador de imágenes ante las cuales nadie puede quedar impasible. Es un innovador del lenguaje y del tono con

los que se cuentan historias, y un autor como los que necesita este cine de nuestros días, cada vez más sintético y esquemático.

*Oswaldo Osorio, Comunicador de la Universidad Pontificia Bolivariana y colaborador de la revista Kinetoscopio.*

## En contra de lugares comunes El cine colombiano y la crítica



Fotografía tomada del libro *Universidad de Antioquia. Historia y Presencia*

**Como un homenaje y un reconocimiento a la actividad crítica de Luis Alberto Álvarez, publicamos este texto que consideramos ejemplar por su claridad acerca de lo que significa la actitud ética y estética frente al cine, y por la vigencia de sus apreciaciones.**

Por: Luis Alberto Álvarez

Algunos realizadores nacionales consideran que la crítica es un frente enemigo. Por amistad ellos entienden sólo la contemporización y la complicidad. En sus apreciaciones aplican indiscriminadamente una serie de clisés y ni siquiera se preocupan por confrontar si sus afirmaciones redondas coinciden con la realidad de la crítica.

Así, por ejemplo, una de las ideas más socorridas es que los críticos se guían en sus aseveraciones por un cine europeo o americano, o por los clásicos productos de cinemateca y que de acuerdo a ello le hacen exigencias al cine colombiano. Esto se complementa diciendo que en nuestro país no hay críticos sino

“comentadores”, descalificando así de un golpe una labor analítica y un servicio informativo que, si bien tiene diversos niveles de calidad, no es clasificable en cajones gremiales o profesionales como aquellos que los realizadores y técnicos pretenden para sí. Quien esto escribe ha publicado artículos sobre cine en periódicos y revistas por más de diez años y ha realizado un buen número de programas de radio sobre el mismo tema. No posee tarjeta profesional de periodista y le importa más bien poco si alguien lo clasifica o no dentro de este gremio. Si el nombre más adecuado es “comentarista” o “comentador”, no hay ningún inconveniente. En realidad, nunca he pretendido ser más que un espectador que tiene a su disposición un espacio para comunicar sus experiencias

y sus pareceres. Lo importante es que la denominación no se use para implicar que este trabajo no es digno de ser tomado en serio o que lo que un "comentador" afirma esté dicho sin conocimiento de causa o basado en ilusas comparaciones con el cine de otras latitudes. Menos aún que su tarea sea el fruto de una frustración, de la incapacidad de producir cosas como las que se critican.

Esta actitud, estos ataques, encubren el desgano de enfrentarse, uno a uno, a los elementos de análisis que la crítica ofrece. Si se trata de una crítica desinformada y superficial (como todos hemos cometido de vez en cuando), para un director es muy fácil decir en que esa crítica se ha equivocado. Lo que es inadmisibile es que estos realizadores colombianos, cada vez que una de sus películas recibe contradicción, se envuelvan en un ataque global de descalificación a todos los que escriben de cine. Lo que tendrían que decir es, simplemente: "los críticos son intelectuales que pretenden que en Colombia se haga un cine como el de Bergman o Altman. Nosotros, en cambio, hacemos un cine para el pueblo, cine popular".

Cuchillo de doble filo esto de la

"popularidad". Una maniobra común de ciertos directores del cine colombiano es la de colocarse automáticamente de parte del "pueblo" y poner a los que escriben de sus películas en el cajón de "intelectuales elitistas". En realidad, si mal no recuerdo, hace mucho tiempo que varios de los que escribimos de cine en el país estamos clamando por cine que sea vehículo y reflejo de la realidad nacional, un cine con colombianos de carne y hueso, tridimensionales y no caricaturas de pueblo. Este tipo de cine ha ido surgiendo muy lentamente. Los ejemplos que hemos presentado como dignos de ser imitados no proceden del cine sueco o alemán, ni menos del cine de Hollywood (a no ser que se trate de películas cuyas condiciones de producción sean semejantes a las nuestras). Varias veces, con esperanza, hemos informado acerca de resultados admirables descubiertos en cinematografías equiparables y aún más limitadas que la nuestra: Yilmaz Güney en Turquía, Ousmane Sembene en Senegal y, por supuesto, los logros de países latinoamericanos como Bolivia, Chile, Brasil, Perú. Pensamos que es urgente aprender a discernir claramente entre lo popular y el simple producto de consumo.



Escena de *El cuatrico azul* de Luis Crump y Sebastian Ospina. Tomada de *Páginas de cine* volumen 1

Otro de los equívocos argumentos típicos frente a la crítica es lanzarle a la cara la respuesta en taquilla de una determinada película. Que la gente decida ver una película tiene muchos motivos y no se debería interpretar automáticamente como factor de calidad. Tampoco lo contrario, por supuesto. Muchos elementos, ambiente social, momento histórico, ocasión, oportunidad, información, competencia, pueden contribuir a que una película sea o no bien acogida por el público. Habría que ir más a fondo y preguntarse si una cinta a la que va mucha gente es realmente recibida, sentida, vivida o si sólo es consumida, gastada y luego desechada. Hay películas que tienen material temático o fórmulas narrativas capaces de producir impacto directo en vastos sectores del público y otras que sólo son acogidas en zonas delimitadas de ese mismo público. Hay películas que logran calar de inmediato y otras que son recibidas

sólo gradualmente, poco a poco. La historia de cine está llena de obras que brillan de repente y luego desaparecen para siempre, mientras que otras pocas logran permanecer en la conciencia de la gente, dando respuesta adecuada una y otra vez a través de los años.

La importancia de una película no reside, pues, en que de repente sea vista por grandes masas (máxime cuando este efecto se logra muchas veces con técnicas ajenas a la película misma). Es importante, en cambio, que la gente se reconozca, que su mundo y sus necesidades, sus anhelos, su dolor y su placer sean captados con fidelidad, que en el entretenimiento, el gozo, la risa, el llanto, la comprensión y la emoción no sean mecánicos, no alienen ni estupidicen. Si una cinta que cumpla con estas condiciones no encuentra respuesta, ello no significa que nuestro cine no deba tener estas características, sino que hay que emprender la difícil

tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real. Esa tarea es sólo en parte de la crítica: le pertenece, ante todo, a los que hacen las películas.

El problema de la taquilla es importante y debe ser estudiado. No es ilegítimo buscar los medios para que una película sea vista por el mayor número posible de personas (si en Colombia la televisión actuara conjuntamente con el cine, en una noche una película colombiana tendría más espectadores de los que lograría reunir en toda su existencia teatral). Lo que no debe ser es que a esa búsqueda de público se sacrifiquen la ética, la estética y la honradez artísticas. Por tanto, parece infantil pretender que un gran éxito de público pueda borrar de un plumazo las reservas y los juicios negativos legítimos sobre una película. Es absurdo pretender que la mediocridad deje de existir por el hecho de ser consumida masivamente. Es como pensar que comer excremento es bueno, porque lo recomiendan millones de moscas en todo el mundo.

Casi todos nuestros largometrajes han sido fracasos estéticos (independientemente de ser o no fracasos económicos). Y lo han sido, no comparados con los cánones estéticos de cinematografías extrañas, ni por haber

El cine colombiano con el que soñamos es un cine de identidad legítima, un cine en el que Colombia se reconozca. Es posible que cuando surja tenga que luchar con la incompreensión del público. Es posible que sea atacado por ser, tal vez deficitario o insatisfactorio como espectáculo. O a lo mejor no, porque con el público nunca se sabe.

buscado ser accesibles a grandes masas (lo que no es, en sí mismo, un defecto, pese a que se nos atribuya difundir lo contrario). Han sido fracasos estéticos confrontados con nuestra realidad, por ser caricaturas ineptas de Colombia y de sus gentes, porque lo que se pretende decir pasa a un segundo plano, mientras que en el primero campean la sucesión de anécdotas sueltas y la banalidad. Ahora bien: cuando un público está aprendiendo a reconocerse en la pantalla, toma por oro fino las imitaciones que se le ofrecen. En nuestros largometrajes la ausencia de la Colombia real es apabullante. Se emplean lugares "auténticos" y por esos lugares caminan actores que no aprenden jamás a comportarse como los habitantes reales de esos mismos lugares, porque no son de ahí ni les importa serlo, porque ni siquiera son de un ambiente similar y, ante todo, porque el director no se ha tomado el duro y difícil trabajo de integrarlos visual y dramáticamente a un espacio, de introducidos en la piel de seres reales. El resultado es un cine de comparsas, de figurines, ni siquiera de tipos sino de estereotipos y de los más obvios.

Esta clase de cine puede llegar a obtener, al menos por un tiempo, un consumo más o menos intenso por parte del público. Consumo, no acogida real,

como se consume un sainete televisivo con dos o tres risas y dos o tres sorpresas. El público va a ver estas películas movido por un afán muy legítimo, el de buscarse a sí mismo de alguna manera. Y ese público termina por aceptar un espejismo: buscándose a sí mismo encuentra sólo la imagen familiar y casera que la televisión le ha dado de la realidad y la acepta, convencido de haber encontrado la propia imagen. Algún día sabrá distinguir.

El cine colombiano con el que soñamos es un cine de identidad legítima, un cine en el que Colombia reconozca. Es posible que cuando surja tenga que luchar con la incomprensión del público. Es posible que sea atacado por ser, tal vez, deficitario o insatisfactorio como espectáculo. O a lo mejor no, porque con el público nunca se sabe. Esta es, precisamente, la razón de ser del fomento cinematográfico: hacer posible este tipo de películas, impidiendo que la angustia económica altere o falsifique su propósito fundamental. A este fomento a la producción habría que añadirle, con absoluta necesidad, un mecanismo de distribución distinto al absurdo sistema que impera en el comercio cinematográfico y que hace que dos o tres días de exhibición y sus respectivos índices de asistencia sean el criterio para el triunfo o la condenación definitiva de una película.

Las grandes obras del neorrealismo italiano (y esta vez vale la comparación porque fueron hechas con los medios de los que nuestro cine tiene ahora a

disposición), fueron mal recibidas en su momento por el público de su país. Es comprensible que los italianos se sintieran más satisfechos con cosas más ligeras, con comedias intrascendentes y, sobre todo, con productos estándar norteamericanos. ¿Qué espectáculo es un hombre al que le roban una bicicleta, o un anciano que intenta echarle su perro al tren porque él va a suicidarse y no tiene con quien dejarlo? Y, sin embargo, esas obras fueron penetrando poco a poco en la conciencia de la gente, no sólo en Italia y, lo que es más importante, permanecen todavía, siguen viviendo, son clásicos. Si el cine de José María Arzuaga hizo en los años sesenta (*Pasaba el meridiano* y *Raíces de piedra*), no tuviera la desventaja de defectos técnicos que lo hacen fatigoso de ver, podría ser algo así como los clásicos del neorrealismo, un cine que podría presentarse una y otra vez, porque sus historias son legítimas y porque sus personajes, captados hace tres décadas, son todavía auténticos y convincentes, porque sus soluciones visuales, su puesta en escena y los ambientes que describe son la más auténtica Colombia. Casi todos los largometrajes de los ochenta, por el contrario, están condenados, después de una breve o larga permanencia en cartelera, a desaparecer definitivamente. Puede que algún día se exhiban de nuevo en una de esas retrospectivas estadísticas del cine nacional o, en caso de que sus directores hagan posteriormente algo mejor, para ilustrar los diferentes pasos de su carrera. En cualquier otro caso sólo serán cintas que no habrá que volver a ver, porque no tienen nada que

decir, nada que aportar, porque sus desnudeces y sus intimidades se harán más explícitas en películas subsiguientes.

¿El problema es, entonces, de la crítica? El problema es de la clase de cine que es necesario hacer y apoyar, un cine útil, digno, verdadero, un cine nuestro, un cine popular. En esto, me consta, estamos de acuerdo muchos críticos aunque, malévolamente, se nos atribuye otro tipo de intereses.

#### Nota

Tomado de *Páginas de cine*. Editorial Universidad de Antioquia, 1992. pp 5-11.

Luis Alberto Álvarez nació en Medellín en 1945 y murió en la misma ciudad en 1996. Durante muchos años ejerció la crítica de cine nacional e internacionalmente. En varios tomos, la Editorial Universidad de Antioquia publicó sus textos, un aporte invaluable para expertos y aficionados. En la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia se encuentra su legado artístico y cinematográfico, al servicio de la comunidad.

## Encuentro con la música: Programa 150

Por: Diego Villa Evans y María Clara Misas Urreta

**E**n el arte, ya sea en el campo del teatro, de la plástica o de la música, en ciclo de formación se concluye con la confrontación ante el público, para quien en última instancia se realiza todo el proceso artístico. En la música, el estudiante dedica horas, semanas y meses en la preparación de una obra, y más que una prueba evaluativa, es esa presentación de su trabajo al público, lo que lo motiva a adquirir los más altos grados de perfección y capacidad de expresión.

A principios de 1994 observamos con otros colegas y estudiantes que el Departamento de Música adolecía de un espacio institucional donde estudiantes, profesores, y, por qué no, grupos o personas de fuera, pudieran presentar periódicamente sus montajes musicales en un ambiente de compañerismo y aprendizaje mutuo.

Conscientes de esto, nos hicimos a la tarea de crear este espacio. Contactamos a profesores y a estudiantes, les expusimos la idea, concretamos a algunos, elaboramos un modesto afiche, el nombre de «Lunes musical» se realizó el primer programa el 25 de abril de 1994. La idea fue recibida con gran entusiasmo, y ante las solicitudes de estudiantes y profesores, el programa inició como una actividad quincenal, se tornó semanal, con mayor intensidad hacia los finales de semestre, uno de los motivos por los cuales cambió su nombre al actual: Encuentro con la música.

Cinco años después, Encuentro con la música, todos los lunes a las 2:30 p.m., hace parte de la labor de extensión de los programas de música. Desde solistas consumados hasta principiantes grupos de cámara, rock, jazz, o música colombiana, han pasado por allí. Hoy en día contamos ya con el Auditorio de Cámara de la Facultad de Artes, con excelente acústica, y muy recientemente con un excelente piano de cola, gracias al programa de Estampilla de la Universidad.

Para agosto llegaremos a un importante momento en la historia del Encuentro con la música: la presentación del programa 150. Para ello estaremos programando un concierto especial, y extendemos a toda la comunidad universitaria nuestra cordial invitación, así como a los que se programen en el futuro, para que continuemos disfrutando de la riqueza cultural que se gesta en el Alma Máter.

*Diego Villa Evans y María Clara Misas Urreta, profesores de música de la Facultad de Artes.*

## Imprenta Universidad de Antioquia: 70 años apoyando la cultura y el conocimiento

La Imprenta Universidad de Antioquia se creó en 1929, adscrita a la Rectoría, con el fin de publicar los anales y revistas de las escuelas formaban la Universidad, además de los trabajos necesarios para la buena marcha de la institución: libros de matrícula, recibos, cheques y programas.

El primer director de la Imprenta fue Miguel Escobar Restrepo, quien ejerció esa función hasta 1952. Junto a él trabajaron un cajista, dos linotipistas y un prensista, cargos que tenían movilidad según las necesidades laborales del momento. El sistema de impresión era tipográfico.

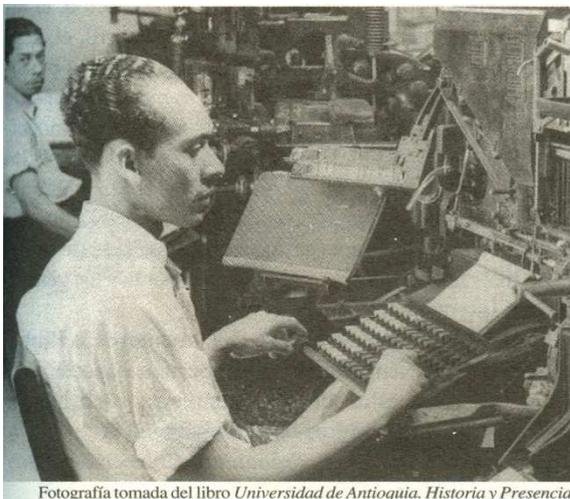
En sus inicios, las publicaciones de la Imprenta distaban bastante de ser la expresión de una comunidad académica, pues la corrección de los problemas de redacción, estilo y pertinencia, corría por cuenta del autor. La Universidad no estaba interesada en

convertirse en una institución productora de textos ni en una empresa lucrativa.

Miguel Escobar Restrepo, y Ramón García director a partir de 1952, vieron en la Imprenta un excelente negocio para la Universidad y manifestaron que era necesario hacer una mayor inversión en ella. Sin embargo, el Consejo Directivo prefirió mantenerla como estaba. No hubo, en ese momento, posibilidades de que la sacaran de la estrechez en que había sido enmarcada.

En los decenios del cincuenta y el sesenta, la maquinaria requirió ser remplazada debido a su obsolescencia, y la adquisición de la fundidora Ludlow se vio como la modernización de la Imprenta. El sistema de impresión tipográfico cambió parcialmente al litográfico en 1965. No obstante, otras carencias saltaron a la vista: la plegadora era manual, y sólo una de las prensas automática.

La producción académica, durante la década del setenta, fue afectada por la insuficiencia de las herramientas de impresión. Ante esto, los centros de mecanografiado, las impresiones en multilith y el mimeografiado fueron la respuesta, de modo que se produjo gran cantidad de textos con poco trabajo editorial. Por esta época, la Imprenta ya había dejado de depender de la Rectoría y había pasado al Departamento



Fotografía tomada del libro *Universidad de Antioquia. Historia y Presencia*

Comercial.

El 16 de marzo de 1984, se creó el Departamento de Publicaciones, y la Imprenta pasó a formar parte de él. Y en 1990, la producción de la Imprenta se incrementó aproximadamente en un 300%, con la consolidación de la Editorial Universidad de Antioquia.

Hoy la Imprenta cuenta con 40 empleados y continúa su proceso de modernización. Posee una impresora bicolor de cuarto, que permite imprimir a alta velocidad dos colores al mismo tiempo, o hacer tiro y retiro a la vez; un equipo compaginador que agiliza el acabado de los libros y de la papelería, y varios equipos y programas de cómputo, con tecnología de punta, que agilizan la diagramación y eliminan

parcialmente el proceso de montaje de papel y de fotomecánica.

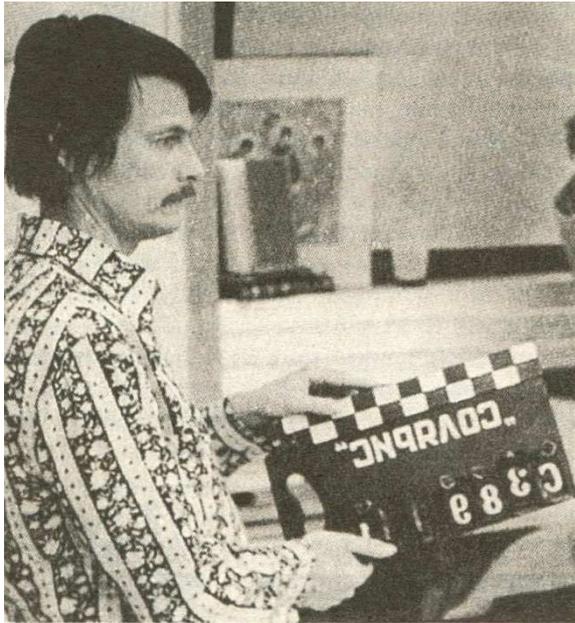
La Imprenta Universidad de Antioquia es reconocida nacionalmente como una de las mejores imprentas universitarias, tanto por la calidad de impresión y el acabado del material publicado, como por su diseño y edición. Es, además, una dependencia clave en el funcionamiento del organismo universitario porque contribuye de manera directa a la divulgación del pensamiento, el saber académico y la cultura.

Nota

Tomado del libro *Universidad de Antioquia. Historia y presencia*, María Teresa Uribe de Hincapié, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, pp 301-303 y 698-701.

# “Mientras más maldad haya sobre la tierra, más razones existen para crear”

## Habla Tarkovski



Andréi Tarkovski. Tomada de la revista *Kinetoscopio* Nº 13

Por: César Montoya

“ El cine no es para mí una profesión sino una moral que respeto para respetarme.” Tal afirmación ética sale de los labios de Andréi Arsenevich Tarkovski, el director de cine soviético más importante desde Serguei Eisenstein. Su obra, me atrevo a decir, ha entrado a formar parte de nosotros con toda la dignidad de un cine culto, como sucede con Charles Chaplin, Orson Welles, Ingmar Bergman, Truffaut y Bernardo Bertolucci.

Andréi Tarkovski nació en Laovrazhe, distrito de Ivanova, el 4 de abril de 1932, y murió en el exilio, en París, el 29 de diciembre de 1986. Hijo del distinguido poeta Arsenily Tarkovski y de María

Ivanovna Vishnyakova, durante sus años de estudio en el liceo aprendió música, y luego se dedicó durante tres años a la pintura. Hacia 1952 entró en el instituto de Lenguas Orientales, donde cursó estudios del árabe a lo largo de dos años. Entre 1954 y 1956 practicó la geología en Siberia. En 1956 inició sus estudios en G.I.K. (escuela de cimoscovita), donde estudió durante cuatro años bajo la dirección de Mikhail Romm. En el curso de sus estudios de cine hizo dos cortometrajes: *There will be no leave today* en 1959, y su pieza de trabajo para el diploma *Kartok i skripka* *The steamroller and the violin* en 1960. Tarkovski conserva de su maestro Romm un recuerdo imborrable: “Mikhail Romm hacía todo lo posible para preservar la individualidad de cada uno de nosotros. Era en ese sentido un profesor único que no trataba de enseñarnos nuestro trabajo, porque lo aprendíamos de todos modos al ponemos a trabajar. Yo mismo podía enseñarle el oficio a cualquiera en tres meses, pero eso no haría de él un artista. Mikhail Romm trataba de hacer de nosotros personas lo suficientemente abiertas como para que descubriéramos en nosotros mismos grandes aptitudes, y para él la mejor manera de conseguirlo era enseñarnos a descubrir nuestra personalidad, a tener respeto por nosotros mismos”.

Tarkovski se graduó en Moscú en la Escuela de Cine del Estado Soviético y tuvo su debut internacional 1962, cuando ganó el máximo premio del Festival de Venecia con su película *Ivanobo detstvo* (La infancia de Iván). La película ganó quince premios internacionales en festivales de cine, incluyendo el gran premio en el Festival de San Francisco. Sobre este tipo de conocimientos internacionales, el director asegura: “No me interesa el éxito de una película en un determinado sentido: una vez la película está concluida, no puedo cambiar nada. Pero al mismo tiempo, no creo en los directores que dicen no interesarles la opinión del público. Me atrevo a afirmar que todo artista, en el fondo del corazón, piensa en un encuentro con el espectador y tiene la esperanza y la fe de que su obra toque el nervio de la época, y por tanto, se vuelva extraordinariamente importante para el público, tocando cuerdas recónditas de su alma. No es ninguna contradicción que por una parte no haga nada especial para gustarle a mi espectador y que, por otra, espere con alma temblorosa que la acepte y la ame. Porque aquí está, para mí, una confirmación de la esencia de la relación artista-público, la cual es profundamente dramática”.

Toda su producción se resume en unos pocos largometrajes, y su obra *El espejo*,

La carencia de libertad interior descalifica automáticamente la obra de arte, puesto que le impide alcanzar su más bella expresión. Esa ausencia de libertad hace que la realización artística, pese a su presencia física, sea de hecho inexistente.

realizada entre 1975 y 1978, fue prohibida en la Unión Soviética y bastó con reprocharle al director ser “un alejado de la realidad que se aísla conscientemente de los intereses más esenciales del pueblo”. Tarkovski respondería lo siguiente: “Tengo que confesar que nunca entendí qué querían decir esas acusaciones. Es una suposición idealista pensar que un artista, o cualquier otro hombre, pueda simplemente ‘aparearse’ de su sociedad, de su tiempo y liberarse de la época o del espacio en que le tocó nacer. A mí me parece que todo hombre, y por tanto, todo artista (por muy variadas y diferentes que sean las posiciones, ideales y estéticas de los artistas en una misma época), es involuntariamente un producto legítimo de la realidad circundante.

Puede decirse también que un artista refleja esta realidad de un modo no convencional. Pero, por qué hablar de ‘alejamiento de la realidad’. No hay duda de que todo hombre expresa su tiempo y lleva en sí sus legitimidades. Tanto si las reconoce, como si cierra los ojos ante ellas”.

### La libertad de creación es un estado del alma

Durante sus dos años de permanencia en París, Tarkovski habló de lo que atañe a la libertad de creación: “La libertad, en el sentido más elevado de la

palabra y, sobre todo, en el sentido artístico, en el sentido de la creación, no existe. Se puede eso sí, hablar de la idea de la libertad, porque ésta es una realidad en la vida social y política. Los humanos viven bajo condiciones de mayor o menor libertad según las regiones, de acuerdo con cada país; pero todos conocemos testimonios que nos muestran, aun en las situaciones más horribles de prisiones y campos, la presencia de gentes provistas de una libertad interior, de un mundo interior, de una grandeza extraordinaria. Me parece que la libertad no existe en la forma de una elección, sino como 'un estado del alma'. Se puede, por ejemplo, ser libre social, política y religiosamente, y, sin embargo, languidecer bajo un precario sentimiento de incertidumbre, de encierro, de privación de la libertad, de ausencia de alternativas, de falta de porvenir.

En lo que concierne a la libertad de crear, ni siquiera se puede pensar en discutirla. Sin ella no existe ninguna clase de arte. La carencia de libertad interior descalifica automáticamente la obra de arte, puesto que le impide alcanzar su más bella expresión. Esa ausencia de libertad hace que la realización artística, pese a su presencia física, sea de hecho inexistente. En una obra, es solamente 'la obra' la que debe ser vista. Pero, infortunadamente, la tendencia que domina en el siglo XX es la del egoísmo del artista que, en lugar de procurar esa obra de arte, se aprovecha de su trabajo para colocarse a la delantera. La obra se convierte entonces en el vehículo de su ego y se

transforma (¿cómo podría decirlo?) en el autoparlante de sus pequeñas y mezquinas pretensiones. El verdadero artista, por el contrario, y más aún el genio, son ambos esclavos del don que han recibido y deudores ante Dios, que se los ha confiado. Son comprometidos y, con humildad, también deudores ante los hombres por haber sido escogidos para alimentarlos y servirles con su obra. Para mí eso significa libertad".

### La cinematografía, la más poética de las artes

Tarkovski, considerado el director más sobresaliente del nuevo cine soviético, no necesitó una copiosa producción para sembrar una sensación íntima e intensa de espiritualidad que se vive y fluye a través de sus sueños, fantasías y alucinaciones, en un estilo que él llama 'la lógica de la poesía'. "Me parece que aquello conviene a las posibilidades del arte cinematográfico -la más auténtica y la más poética de las artes-. En todo caso, está más cerca de mí, que la dramaturgia tradicional que relaciona las escenas según el desarrollo lógico y lineal de la acción. Tal seguimiento 'perfecto' de acontecimientos es en general el resultado de especulaciones y, a veces, de concepciones didácticas. También se pueden extraer las partes de una película gracias a otro método que consiste en mostrar la lógica del pensamiento humano. En este caso, aquella dicta el desarrollo de los conocimientos y su cronología. Las imágenes reunidas según la lógica poética tienen un mayor impacto emocional y dejan activo al espectador,

él participa en el descubrimiento de la vida en lugar de estar sumergido por enseñanzas preestablecidas.”

Ante la pregunta de si el creador sirve con su obra a los hombres o a Dios, Tarkovski responde: “Me parece que el ser humano crea para poder existir. Y para existir en el camino de la verdad. Ésa es su forma de vivir. ¿Para quién creamos y por qué creamos? Esa pregunta no tiene respuesta. De hecho, cada artista no tiene su ‘interpretación’ sino su ‘interrogante’, y ello nos lleva de nuevo a lo que he dicho sobre la verdad, sobre aquella que buscamos y a la que contribuimos con nuestros pobres medios. El instinto cumple aquí un papel fundamental: el instinto del creador. El artista crea instintivamente, y no sabe por qué lo hace en un momento dado, hace esto o aquello, escribe una cosa o pinta otra; y solamente después de que ha empezado a analizar, a encontrar explicaciones, a racionalizar, a tropezar con respuestas, surge en él una necesidad instintiva de hacer, de crear, de expresarse. La creación, en cierto modo, es la manifestación del ser espiritual en oposición al ser físico, como una prueba de la existencia de ese ser espiritual. Y en el campo de la actividad humana, no hay nada más injustificado, ni más gratuito, ni más autosuficiente que la creación. Si elimináramos las preocupaciones del hombre y todo

aquello que tiene que ver con las ganancias materiales, no quedaría nada más que el arte sobre la tierra.”

La grandeza del cine de Tarkovski está en el reconocimiento que hace de la espiritualidad, lo que nos coloca en el umbral y nos hace cómplices de la inmortalidad. El propio valor de este cine se nutre de las verdades eternas de la naturaleza, independiente del autor y de las modas banales del tiempo y del público. “Hay dos categorías básicas de directores -explica Tarkovski-. Una es la de los que buscan imitar el mundo en que viven; otra, la de los que buscan inventar su propio mundo. La segunda incluye a los poetas del cine, o sea, los maestros más importantes.” Y sin duda, usted, Andréi, pertenece a este grupo.

Nota.

Los comentarios de Tarkovski han sido extractados de sus declaraciones a la revista francesa *Le Figaro* de octubre de 1986. “Los mundos de Andréi Tarkovski” por Blain Andras Kovacs y Akos Szilagyi. “Tarkovski’s dream imageny” por Vlada Petric para *Film Quarterly* volumen 43, número 2. “Entrevista de Gianluigi Rondi con Tarkovski”. Andréi Tarkovski, *Revista Cinemateca* volumen 7, julio de 1987, Guillermo Zapiola. “Y La verdad de Andréi Tarkovski” por Pilar García de Tendeschi.

*César Montoya, profesor de cine de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.*

## Segundo Encuentro Nacional de Control Interno de las Universidades Públicas

La Universidad de Antioquia invita al Segundo Encuentro Nacional de Control Interno de las Universidades Públicas, que se realizará el 2 y 3 de septiembre, en el Edificio de San Ignacio. Se tratará la importancia de la reflexión sobre los temas más relevantes del control interno, del intercambio de experiencias y del análisis de las metodologías que se utilizan en las diferentes entidades.

Esta necesidad se acentúa dado lo particular de las instituciones educativas, no sólo por la autonomía universitaria, que comporta el gran peso de la responsabilidad social, sino también por el servicio que aquellas prestan en la creación y difusión del conocimiento. Es ésta la esencia de la universidad, y es a ella a quien debe dirigirse esta labor.

El objetivo del encuentro es fortalecer el desarrollo y los conocimientos del sistema de control interno en las universidades públicas mediante conferencias, análisis de temas, y el intercambio de experiencias y metodologías utilizadas.

Se contará con la presencia de destacados conocedores de la materia, como Jorge Ernesto Duran, Fabio Raúl Trompa, Eugenio Prieto, Flavio Restrepo y Horacio Aguiar.

Mayores informes en la Oficina de Control Interno de la Universidad de Antioquia, teléfono 9800 41 63 84.

# Trajes regionales de Colombia

Exposición en el Museo Universitario



Fotografías tomadas del libro *Trajes regionales de Colombia*

Por: Pompilio Betancur

Colombia posee multiplicidad de expresiones culturales que durante largos años han estado presentes en su trasegar. Sin embargo, sólo en 1991 se le declara oficialmente país multiétnico y pluricultural. Este reconocimiento cobra vigencia con la Ley 397 de 1997 o Ley General de Cultura, que desarrolla el concepto de patrimonio y con él la valoración de las diferentes manifestaciones artísticas, literarias, sociales e históricas que contribuyen a la consolidación de la identidad nacional.

El vestido representa una de las manifestaciones de identidad más propias en las sociedades modernas. Dentro de una comunidad, por grande o

pequeña que ésta sea, se presentan expresiones inconscientes y colectivas que reflejan su yo, no sólo como algo estético sino también como una estructura latente de sus creencias y prácticas, su normatividad y armonía. Desde esta óptica, el vestido, pasa de ser simplemente la prenda que cubre el cuerpo, y se convierte en un lenguaje simbólico -consciente o no- que habla de quien lo porta en términos de género, etnia, estatus social, clan o religión. Así como de tradiciones y prácticas ligadas a una región en particular, en contraste con otras.

En Colombia esta expresión cultural da cuenta de diferencias regionales ligadas a factores climáticos, ocupacionales o de otra índole. En la antigüedad, la vestimenta permitió soportar

condiciones hostiles en la lucha por la supervivencia. En la época moderna representa un aspecto fundamental de la vida diaria, en el plano laboral, en las relaciones sociales, inclusive en lo familiar, donde es sinónimo de género y edad.

A lo largo de la historia el vestido ha marcado rasgos de época como en los años sesenta en que, con la música, generó una división entre la nueva y la vieja guardia. De ello dan cuenta el *blue jean*, la chaqueta, el cabello largo, la minifalda, el *short* y las sandalias. La indumentaria de las gentes tiene gran importancia para apreciar y valorar tanto lo nacional, como la etnia, la habitación, la lengua y las costumbres.

La selección de los trajes que hacen parte de la muestra se hizo mediante un cuidadoso escrutinio de fuentes existentes en el orden geográfico, descriptivo, de tradición oral y testimonial. Se trabajó preferentemente en el medio rural y semicampesino de las poblaciones.

En el tratamiento del tema se tuvieron en cuenta las variables raciales con sus correspondientes bagajes que determinan el mestizaje nacional. Los elementos etnoculturales permitieron establecer los orígenes de trajes como la manta guajira, de ancestro africano, ligada al tráfico de esclavos holandeses e ingleses que eran canjeados por perlas. Este mismo fenómeno se refleja en los trajes de las barequeras de Guapí y el chingue en Antioquia.

Por otro lado, se señalan los aportes e influencias de comunidades ancestrales ubicadas en Centroamérica, que dieron forma a cierto tipo de actividades comerciales con gentes que implantaron normas de conducta. Se hace referencia a los comerciantes mayas que desde las vertientes del Pacífico se desplazaban con sus mercancías (cacao, conchas, mantas, plumas, pieles y otros productos), transportándolas a sus espaldas en pequeñas silletas.

El silletero, comerciante que vestía una túnica corta, abarcas de cuero, se apoyaba en su bastón, se abrigaba con una manta de algodón, y llevaba terciada una jíquera de fique. Con sus mercancías e indumentarias, dejó los elementos que componen la figura actual del silletero antioqueño.

La presencia de la mujer española interviene para tipificar el traje de algunas regiones como el de las pregoneras de Medellín, la mujer del Cesar, la bailarina de cumbia en Cartagena y sus alrededores, y el de la mujer boyacense, entre otros.

La muestra se exhibirá en el Museo Universitario entre el 1 de agosto y el 30 de septiembre y, posteriormente, estará en Rionegro como parte del Programa de Regionalización de la Universidad para el Oriente antioqueño, donde se podrá apreciar durante los meses de octubre y noviembre.

*Pompilio Betancur, Coordinador Cultural para las Sedes Regionales de la Universidad de Antioquia.*