

Notas del Documental “El Caso Fotofilm”

Cine perdido, cine encontrado... cine en el limbo

Por: Diana Kuéllar

Este artículo aborda y reflexiona la importancia estratégica de la conservación de patrimonios fílmicos en la actualidad y el papel de las instituciones públicas en esto. Para ello expone un caso crítico: el caso Fotofilm y los avatares institucionales y jurídicos alrededor de su conservación. Este escrito es el resultado de una investigación que se ha seguido durante varios años para la realización de un documental en proceso sobre este caso, que busca generar inquietud sobre el valor del cine en la memoria de la humanidad y lo que pasa cuando se pierde una película. **Página 2.**



Cine Mudo en Latinoamérica 1896 - 1930 Segunda Entrega - Chile / Venezuela -

Continúa la serie de líneas de tiempo del período silente del cine latinoamericano (Venezuela y Chile), ejercicio que permite hacer una comparación entre las producciones fílmicas silentes. Un panorama de lectura que seguirá en las próximas ediciones. **Página 7.**

Aspectos de Pantalla

Por: Carlos Andrés Bedoya Ortiz

Un recorrido por la historia de la relación de pantalla (aspect ratio) en el cine y la televisión, la proporción de ancho por alto que generó los diferentes tipos de exhibición determinados por sistemas de filmación y proyección. Una competencia entre el cine y la televisión por los formatos de presentación de la imagen.

Página 8.



PROGRAMACIÓN DE CONFERENCIAS, EXPOSICIONES, TALLERES Y CICLOS DE CINE DE LA FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO (Páginas 12 - 13)

Arqueología del Cine y Período Silente de la Cinematografía Colombiana

Dirección: carrera 92 # 146 C - 24.

Localidad: Suba.

Teléfonos: 686 13 04 - 682 42 71

Horario General: 9:00 a.m. a 8:00 p.m.

En convenio con: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes, Gerencia Audiovisual del Instituto Distrital de las Artes, Idartes. **Página 12**

Historia del Cine Colombiano 1897 - 2008

Biblioteca Luis Ángel Arango

Sala de Audiovisuales, Auditorio.

Dirección: Calle 11 # 4 - 14, La Candelaria

Teléfonos: (571) 343 12 24, fax: (571) 3812908

Página 13

Síguenos en la web



www.facebook.com/patrimoniofilmico



www.youtube.com/FPFcolombiano



@patfilmcolombia



http://issuu.com/patrimoniofilmico

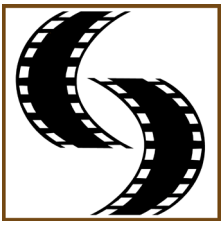
Inscríbese al Boletín



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO

www.patrimoniofilmico.org.co/formas/inscrip.htm

E-mail boletin@patrimoniofilmico.org.co



NOTAS DEL DOCUMENTAL “EL CASO FOTOFILM”

Cine perdido, cine encontrado... cine en el limbo

Por: Diana Kuéllar

Profesora de la Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle - dkuellar@gmail.com

*“¿Por dónde pasa o se asienta la memoria de los pueblos?
Por sus imágenes fijas y en movimiento que han tenido la fortuna de perdurar, de
manera fortuita o consciente, gracias a sus realizadores o a los archivos donde han ido a
parar voluntaria o casualmente”*
Joaquim Romaguera

Imagínese una nave industrial con estanterías metálicas de más de 10 metros de altura, un lugar donde la temperatura agobiante en verano puede llegar a bajar terriblemente en invierno. En la parte alta, unos plásticos colgados dejan pensar que el techo no es del todo impermeable. Ahora, imagínese que estas estanterías estuvieran llenas de manuscritos antiguos, de cuadros de pintores conocidos y anónimos, de negativos de fotos de la época de sus padres, abuelos y bisabuelos... o de negativos de películas de cine de todas partes, todos los tiempos y todos los estilos ¿Querría entrar a este lugar y saber lo que se esconde ahí y por qué?.

Hasta hace un par de años, cerca de Barcelona había una gran nave industrial llena de latas con películas de cine a la espera de ser rescatadas. Películas que habían sido embargadas a finales de los 90's tras la quiebra del laboratorio más importante de la época en España: Fotofilm. Es habitual que en una proyección o reunión de pre o fin de rodaje a alguien se le escape una pequeña anécdota sobre este caso y como por encanto surgen reacciones, historias, chistes, personajes, hipótesis y especulaciones.

Este evento, al parecer traumático, está latente en la memoria de cineastas, técnicos, laboratoristas, productores y estudiosos del cine de los últimos 20 años de España. Cuando me enteré de una serie de sucesos que lo rodearon, se me ocurrió que se podría hacer una película con todo esto.

Desgraciadamente, las películas, como casi toda obra humana, están sujetas a la labor destructora del tiempo.

y que muestra cómo los trabajadores de una fábrica de electrodomésticos hacen una labor de autogestión. Fue proyectada por primera vez el 1o de mayo de 1979 en la Filmoteca de Cataluña y las conclusiones que se desprendían del film molestaron a algunos partidos obreros del momento que interpretaron su contenido como la historia de un fracaso, por lo que intencionalmente quedó marginada y olvidada. Después, el negativo desapareció de los almacenes de Fotofilm durante varios años. Con tantos “por qué” en la cabeza, intuí que lo que había ocurrido con Fotofilm era trascendental y había marcado la vida cinematográfica del sur de Europa. Lo que más me atraía, era el hecho de que esta historia no ha sido contada aún, excepto por la prensa de manera aislada. Así fue como nació la idea de hacer el documental “Caso Fotofilm”.

Luego, durante la investigación, descubrí que en el mundo habían cientos de historias similares de

películas perdidas y aparecidas, lo que planteó una reflexión importante que podría ser el eje de este documental: el valor del cine en la memoria de la humanidad y su lugar en la industria y el arte. “Una película nos dice tanto sobre un individuo, un grupo de personas, un país o una época determinada como un libro, un código, un manuscrito o una colección de documentos. Un filme es ya, en sí mismo, un acervo documental en imágenes. Es también un testimonio creativo que va dirigido a toda la humanidad (...) Desgraciadamente, las películas, como casi toda obra humana, están sujetas a la labor destructora del tiempo. Son tan fascinantes como frágiles, y el peor enemigo

de la memoria fílmica es el tiempo.”¹ De las personas con las que hablé, me interesó de manera especial la postura del catalán Joaquim Romaguera, eminencia en el tema de la conservación de material fílmico, autor del libro “El patrimoni cinematogràfic a Catalunya”, en el que reivindica al cine y la fotografía como parte de la memoria de los pueblos, como lo dice en referencia a Georges Duby en la siguiente frase: “Del cine, que puede ser el gran testimonio de nuestra vida cotidiana, de aquí a dos mil años, qué quedará”².

El historiador insistió de manera contundente en la importancia de sacar a la luz este tipo de casos, que para algunos son una vergüenza de la que no se debe hablar mucho, pero para él son lecciones que deben tomar todos. Todavía tengo presente sus palabras “No exculpes a nadie, todos han sido responsables de este cinecidio”. Al poco tiempo se me estremeció el corazón cuando supe que este agitador cultural, fundador de cine clubes, documentalista y ante todo, historiador cinematográfico había fallecido. “A veces, en el fragor de la lucha ideológica y en la agitación cultural a la que

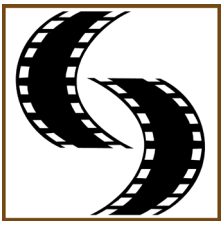
se lanzó sin tomar ninguna distancia (Romaguera podía ser muy vehemente cuando se lo proponía: su falta de cálculo lo pagó en ocasiones muy caro; fue, para entendernos, un militante, la antítesis del político profesional), olvidaba alguna prudencia que el historiador que siempre fue, hubiera debido intuir. Pero eso sólo lo hizo más entrañable en sus inmensas rabietas, en su desprecio por los convencionalismos, en su huida de todo compadreo; en sus bíblicas rabietas.”³ Ahora veamos por qué Romaguera me dijo lo que me dijo.



Numax Presenta (1979)- Dir: Joaquín Jordá

El Descubrimiento

La primera vez que escuché algo al respecto, fue a un productor conocido de Barcelona que estaba en la tarea de recuperar varias de las películas que había realizado en los 80's, antes de declararse en quiebra de su primera productora. Yo no entendía por qué tenía que recuperarlas y menos cómo las había perdido. Luego conocí a Joaquín Jordá, mítico director de la Escuela de Barcelona y quien estaba en una labor similar. Para ese entonces, trabajaba en su proyecto “Veinte años no es nada”, la segunda parte de una película, “Numax presenta...”, un documental que había realizado durante la dictadura



Cine en prisión

Esta es la historia de cómo miles de horas de imágenes y sonidos de los últimos cien años, que estaban en aproximadamente 2.250.000 metros de película, fueron retenidas en un depósito por causa de un proceso judicial, quedando en un limbo de donde tendrían que ser rescatadas por sus productores y autores. Lo más valioso de este contenido está en los momentos únicos que podrían haber sido efímeros y, sin embargo, fueron inmortalizados a través del cine. El director Pere Portabella lo simplifica muy bien a través de una película en la que Antoni Miró pinta un mural frente a la cámara y una vez lo ha terminado, lo cubre con pintura blanca, logrando que su obra sea transitoria y eterna al mismo tiempo. Sobre esta relación cine/ tiempo Tarkovski escribe: "Aún hoy recordamos la genial película "La llegada de un tren", presentada ya el siglo pasado y con la que comenzó todo (...) En aquella película, que no dura más de medio minuto, se ve un trozo de andén iluminado por el sol; personas que van y vienen y, finalmente, un tren que desde el fondo de la imagen se acerca directamente a la cámara. Cuando más se acercaba el tren, tanto más cundió entonces el pánico entre los espectadores: la gente se levantó y echó a correr, buscando la salida. En aquel momento nació el arte cinematográfico. Y no fue sólo cuestión de la técnica o de una nueva forma de reflejar el mundo visible.

No: aquí había surgido un nuevo principio estético. El principio consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente).⁴ Instantes como estos, ahora estaban en un almacén en peligro de desaparecer ¿Qué pasa cuando se pierde la única copia de una película? Se pierde una mirada, una parte invaluable de nuestra memoria, nuestros sueños y nuestras diferentes maneras de comprender el mundo, se pierde material histórico vivo. Por eso, preservar el cine es una responsabilidad obligada de una sociedad comprometida con las humanidades, la educación y la cultura.

El origen: el laboratorio

Durante el siglo XX el Laboratorio Fotofilm fue sinónimo de pasión por el cine. Gracias a Daniel Aragonés, su dueño, grandes cineastas de hoy como Almodóvar, Guerin y Portabella pudieron hacer sus primeras películas. "Éramos chavales de 20 años y a veces no podíamos pagar. Ibas a hablar con él, le decías: 'Señor Aragonés, no puedo pagarle'. Nos miraba con cara de comprensión y respondía: 'ja ho arreglarem, ja ho arreglarem, cuando usted pueda...'⁵. Otros, como Joaquín Jordá y Juan Antonio Bardem encontraron ahí un refugio para conservar sus obras que muy probablemente hubieran sido censuradas o destruidas por la dictadura.

Este laboratorio era el punto de convergencia de una gran familia que vivía en torno al séptimo arte. Por ahí pasaron imágenes de la vida de Europa y América del siglo pasado: Bergman, Buñuel, también cine estadounidense y latinoamericano de los años 60 y 70, películas que Fotofilm copiaba y distribuía por todo el antiguo continente. A finales de los años 80 el antiguo y mítico edificio que estaba ubicado en la una de las zonas más prósperas de Barcelona (en la Travessera de Dalt) era el mayor depósito de películas de España. "El edificio era un construcción enorme, había muchísima gente trabajando, era un laboratorio importante.

Cuando entrabas, tenías la sensación de que estabas como en casa. Tú podías entrar libremente, coger el ascensor, ir arriba, abajo, nadie te decía '¿a dónde vas?', era como en casa."⁶ Y ahí había un personaje que tenía el control de todo lo que entraba y se almacenaba, Gordillo, un hombre conocido y querido por todos los trabajadores y clientes de Fotofilm. Era el encargado de llevar el inventario de todas las películas que se depositaban en el laboratorio. Jordá contaba que es el hombre con la memoria más prodigiosa que jamás había conocido, pues se acordaba de la ubicación de cada uno de los rollos que había ahí. Eran alrededor de 12.000 películas las que Gordillo controlaba. Películas tan significativas como "El día de los enamorados", obras de cine europeo como "El séptimo sello" de Ingmar Bergman, miles de documentales y cortometrajes rodados clandestinamente durante el franquismo, patrimonio

Preservar el cine es una responsabilidad obligada de una sociedad comprometida con las humanidades, la educación y la cultura.

histórico y cultural. Y así andaba Gordillo entre filas y filas de latas de cine, en el sexto piso del edificio de Fotofilm. Sólo él podía saber exactamente cuántas y cuáles películas estaban ahí, uno de los grandes misterios de esta historia. En el momento del embargo ¿qué películas contenían esas 90.000 latas? Durante años se especuló sobre esto y mientras la Filmoteca de Cataluña no tomara el control, no se podía sacar un listado oficial. El único capaz de responder a estas preguntas es Gordillo, un personaje fundamental en la historia, pero con quien aun no hemos podido hablar, pues después de la quiebra del laboratorio, cuando todo se acabó, buscó la jubilación y se fue, pues tenía más de 50 años y su trabajo en Fotofilm era lo único que sabía hacer.



UMBRALES (1972) - Dir: Pere Portabella

El mecenas olvidado

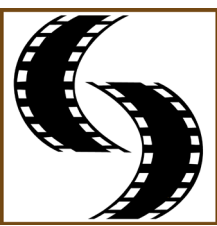
Daniel Aragonés, a pesar de ser recordado con especial cariño por los cineastas, no se le ha dado un papel merecido en la historia cinematográfica de España como mecenas y científico que aportó al desarrollo de este arte. Tuvo sus inicios en el cine durante su adolescencia, cuando hacía cortometrajes de la gente que salía a misa y luego los proyectaba el domingo siguiente. A los 22 años, en 1929, ensambla su propio laboratorio, Cinefoto, el cual se incendia accidentalmente y luego, durante la guerra civil, es expropiado por los anarquistas. Aragonés se exilió durante 3 años en París, donde trabajó en los Laboratorios Lumière y adquirió conocimientos de química que pone en práctica a su regreso en Barcelona, cuando adquiere uno de los laboratorios más antiguos de España: Fotofilm. Este genio apasionado por el cine, monta un laboratorio vanguardista en un país en posguerra carente de tecnología. Él mismo inventa y construye las máquinas.

Fotofilm crece hasta absorber las compañías más pequeñas. En 1948 inventa el procedimiento Cinefotocolor, que permite rodar la primera película

a color en España. Hace otros aportes a la tecnología del cine como el sistema digital de medición de la exposición del negativo y, durante mucho tiempo, Fotofilm es el único laboratorio en España que hace los tirajes de Eastman Color. En los años 60, con la quema de los estudios Orphea, los más importantes de Barcelona, y el nacimiento de TVE, Barcelona pierde protagonismo, por lo que Fotofilm se expande a Madrid. Luego aparece el Súper 8 y con él la prosperidad del laboratorio. Son casi 200 empleados que conforman una fraternidad en el gran edificio de 6 pisos. Durante más de 60 años, Aragonés y sus hermanos demuestran su capacidad de adaptar el laboratorio tecnológicamente a los cambios que van ocurriendo.

El punto de giro

El 19 de febrero de 1994, el periódico El País de España publica: "El laboratorio Fotofilm SAE de Barcelona, una de las empresas emblemáticas del sector cinematográfico catalán y también del resto de España, ha presentado suspensión de pagos. El descenso en la producción cinematográfica en Cataluña y, sobre todo, las deudas acumuladas por los productores, son los argumentos fundamentales de dicha suspensión que afecta a una empresa creada en 1953."⁷ Dos años después los socios de Fotofilm deciden vender la compañía



a un holding empresarial que buscaba convertir a Cataluña en el núcleo cinematográfico del sur de Europa, una especie de Hollywood catalán. Para ese entonces Daniel Aragonés estaba enfermo y siete meses después muere en Barcelona.

El proyecto corporativo promete ser un éxito, hasta que uno de los socios principales es obligado a abandonar el negocio y el soporte económico empieza a tambalearse. Como el efecto bola de nieve, todo empeora y es cuando tras meses de no pagar a sus empleados, se declaran en quiebra. Luego, en 1999 el juez Social número 1 de Barcelona decreta un embargo judicial que incluía negativos y otros materiales cinematográficos que se encontraban en las dependencias del laboratorio. Un grave error del magistrado, pues estas películas no eran de propiedad del laboratorio, sino de los productores que utilizaban el servicio de almacenamiento. Fue así como más de noventa mil latas de cine fueron a parar a una nave industrial en Rubí, a pocos minutos de Barcelona. Quienes estuvieron allí quedaron estupefactos ante la catástrofe. Las bobinas eran apiladas sin orden, ni concordancia y en la manipulación faltaban las más elementales precauciones para su cuidado. Como era lógico, los trabajadores del laboratorio se enteraron del embargo con anterioridad, con el objeto de minimizar el daño, avisaron a los clientes habituales para que rescataran sus obras filmicas antes de la incautación e incluso se rumorea que también fueron sacados por la puerta de atrás los equipos más nuevos y valiosos del laboratorio.

Algunos productores lograron coger sus películas a tiempo, pero la mayoría de ellos, muchos directores e incluso entidades estatales tuvieron que iniciar un tedioso proceso legal de recuperación de las películas. En este caos muchas latas desaparecieron, otras fueron descubiertas y más de 28.000 quedaron huérfanas en el depósito. De esta manera, el mítico edificio quedaba vacío y abandonado y por lo que dicen, con varias hipotecas encima. Años después, entre publicidad, porno y "home movies" se descubriría una verdadera joya del cine: "Don Quijote" dirigida por Orson Welles y editada por Jesús Franco. ¿Por qué nadie había reclamado su pertenencia?

Es así como se pone en peligro buena parte del patrimonio fílmico de Cataluña y España. Como dice Romaguera: "Patrimonio fílmico no solo son los negativos finales, sino también todos los rushes, descartes, etc. En este caso, el patrimonio fílmico también es el patrimonio inmueble, como son los estudios de cine, los laboratorios, las escenografías etc."⁸ Luego plantea si en el mundo existe una conciencia social de preservación de este patrimonio. Según el teórico, el problema es la falta de conocimiento en todos los niveles de lo que es el patrimonio. "Los productores y directores de cine no saben que están haciendo patrimonio. Lo lógico sería que todo sea guardado, por eso la única manera que esto se haga, sería con una ley que obliga a los productores a entregar todo su material a las Filmotecas."⁹



El Quijote (1992) - Dir: Orson Welles, Jesús Franco

Cine y Memoria

Detrás del relato de "El Caso Fotofilm" y escondidas detrás de la palabra "patrimonio", se fueron destacando unas obras que me incitaron a detenerme. Encontré tres historias que me cautivaron: la de las películas clandestinas de la época de la dictadura franquista que fueron descubiertas durante este proceso y que, de otra manera, habría sido casi imposible encontrarlas, pues estaban catalogadas bajo títulos que despistaban. Pertenecían al movimiento del cine militante y underground de España de los años 70's. Daniel Aragonés, a pesar de no mostrar una tendencia política de izquierda, sobrepuso su amor y el valor del cine sobre toda ideología y fue así como en su laboratorio había una historia cinematográfica importante del movimiento antifranquista que se recuperó solo cuando las películas, después del embargo, fueron catalogadas. El valor histórico máspreciado es cuando las cintas de cine ofrecen imágenes sobre un

acontecimiento o una época donde hay poco o no hay nada. De nuevo sale a relucir el papel vital que Aragonés juega en la historia del séptimo arte en España, con él los cineastas independientes encuentran "una posibilidad inmediata de hacer cine,

liberándose de los condicionamientos que la industria supone para el acceso a la profesión (y) una libertad real y sin trabas."¹⁰

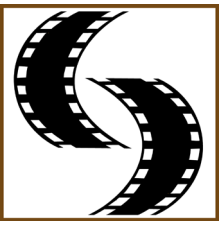
De las que se desaparecieron, me pareció atroz el caso de una larga entrevista que hizo Pere Portabella a Antoni Miró. El artista no era muy dado a hablar, pero gracias a la amistad con el reconocido cineasta, accedió a responder sus preguntas o mejor a charlar ante la cámara por largo tiempo. Un material único, pero incompleto, pues Portabella en el momento de la recuperación de la película, no encontró las latas que correspondían al sonido, quedando con un Miró mudo. "Una imagen se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en un sentido racional. La idea de lo infinito no se puede expresar con palabras, ni siquiera se puede describir."¹¹

Y por último, las películas huérfanas, las que nadie reclamó. Entre ellas, como dije antes, "Don Quijote" de Welles ¿Qué otra sorpresa se podría esconder en medio de las amateur, educativas, institucionales, experimentales, home movies, kinescopias, censuradas, pruebas de películas que dejaron a su suerte? En New York alguien más se preocupa por el tema, Dan Streble ha creado el "Orphans a Film Symposium", en el que cada año se habla, se estudia, se visibilizan las historias de películas abandonadas y encontradas de todo el mundo.

Después de una serie de entrevistas y averiguaciones, solo nos quedaba conocer la famosa nave en Rubí. Luego de algunas vueltas burocráticas, obtuvimos el permiso para visitar el lugar.

Estamos frente a la gran puerta metálica en el polígono industrial, hay una placa con el número 69. Me pregunto que me encontraré tras de ella. Nadie sospecha que allí hay imágenes y sonidos de otras épocas, de gente desaparecida, de momentos únicos, irrepetibles... frágiles, capturados por el cine. Por fin podemos entrar y ver con nuestras cámaras lo que ya intuíamos.

El paisaje es desolador, huele a cine, a vinagre y a olvido. Charcos de agua, plásticos, cajas, polvo y hongos. Películas, cientos de películas, "Horas De Pánico", "Horas Prohibidas", "La Farsa", "Ibiza al Desnudo", "El Inmoral", "El Inmortal", "Juana De Arco"... Se nota cómo el paso del tiempo está acabando con sus vidas. Miro hacia el suelo y hay montones de etiquetas tiradas con nombres que no reconozco: "Primitivos Flamencos", "Publicidad Reclamo Danone", "Retratos de España: Castilla La Vieja", "Una Chica y un Señor", "El Zorro Rebelde"... sólo reconozco uno que está en casi todas las etiquetas: Fotofilm. No puedo evitar preguntarme: ¿Por qué permiten que este lugar, donde se albergan miles de rollos de cine, cientos de historias, esté en las condiciones que está? En la búsqueda de "cómo" y "porqués" descubrí un mundo que no conocía, el que está detrás del proyector, que no se ve, la parte oculta, oscura y a veces silenciosa, donde dejan de ser efímeras las historias plasmadas en el papel o en la realidad para perpetuarse en el sonido y en el movimiento: el laboratorio.



“...el deterioro de los celuloideos ocurre a una velocidad de vértigo, en 75 años, no ha sido posible guardar las latas en las condiciones necesarias para frenar el paso del tiempo: el celuloide debe ser guardado a una temperatura de menos cinco grados y a una humedad relativa del 35%”¹². Sin embargo, era invierno y la humedad mojaba mis medias. Por los comentarios de algunas de las personas que nos acompañaban supimos que en verano el calor es insoportable. Las películas son como seres vivos que se enferman y mueren. Bajo esas condiciones todas estas películas estaban susceptibles de sufrir el síndrome del vinagre, una enfermedad que aparece por los cambios fuertes de temperatura y que produce una descomposición química que va carcomiendo el celuloide. Una de las laboratoristas de la filmoteca que iba con nosotros, explica cómo se detecta esta enfermedad. Nos cuenta que en las primeras etapas se incrementa la acidez, sólo perceptible mediante análisis de laboratorio o situando detectores de acidez. “El olor a vinagre es señal característica del síndrome y suele ser el primer signo de la degradación detectable directamente. (Mientras recorro el lugar, todo el tiempo siento el vinagre). El ácido acético es el responsable del incremento de la acidez y del olor a vinagre, y según aumente la degradación, ambas características irán aumentando hasta, incluso, poder llegar a constituir un peligro para la salud de los archiveros.”¹³ ¿Cuántas de estas películas ya sufrirán de este síndrome?

Todos los del equipo intercambiamos miradas y no dejamos de sentir un cierto dolor de ver latas apiladas de manera incorrecta, algunas abiertas, otras tiradas. Parece que para las otras personas que están en el sitio, habituadas a él, es evidente nuestro malestar. A los pocos días recibo un mail donde me dicen que antes de publicar las imágenes deben ser vistas y aprobadas por alguien, “cuestiones de protocolo”.

Las películas son como seres vivos que se enferman y mueren.

de seguro la hubiese querido ver proyectada su director don José María Arzuaga”, escribe Rito Alberto Torres, el sub-director de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en un artículo publicado en la web de Patrimonio Fílmico¹⁴.

Rapsodia en Bogotá es un cortometraje de música e imágenes urbanas de la Bogotá de los 60. Continúa Rito Alberto Torres: “Fue censurada para su estreno comercial en 1963, perdiendo cerca de ocho minutos de la duración que en el montaje original propuso su realizador. En ese mismo año obtuvo el premio Perla del Cantábrico al Mejor Cortometraje de Habla Hispana en el XI Festival de Cine de San Sebastián”. En Colombia también tenemos el caso de “Garras de Oro”, el primer film anti-yankee, que se rodó en Cali a principios de siglo y fue encontrado por Rodrigo Vidal en los años 80. En el resto del mundo están las películas que desaparecieron durante las dictaduras, la cinemateca de cine femenino cerrado en París, el incendio

que destruyó los primeros 50 años de cine mexicano y el hecho de que sólo exista el 20% del cine mudo debido a que los negativos eran fundidos para recuperar su contenido de plata. También están las historias de películas descubiertas, como la de Chaplin en eBay, el cine mudo rescatado en Nueva Zelanda, o los 700 cortometrajes realizados entre 1900 y 1910 que se encontraron en unos barriles en una tienda en Gran Bretaña y que hoy son “joyas de la corona” porque dan testimonio de la vida de este país hace un siglo. Una de las historias más sorprendes es la de Josep Maria Queraltó que en la posguerra con paciencia de hormiga, reunió durante más de 30 años una colección de cine que está entre las mejores del mundo. La primera cámara de los hermanos Lumière y la última Cameflex Standard de Luis Buñuel reposan, junto a otros miles de objetos, en un barrio de Barcelona esperando ser exhibidos en el museo pedagógico e interactivo de la historia del cine con el que sueña Queraltó.



La Mirada de Ulises (1995) - Dir: Theo Angelopoulos

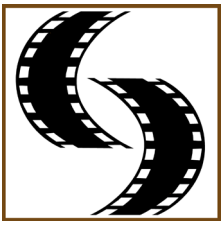
Yo quedo preocupada cuando es claro que el papel de las entidades públicas es recuperar, conservar, preservar, restaurar y catalogar el patrimonio cinematográfico. Recuerdo las palabras de Romaguera: “...no exculpes a nadie...”

Otras historias

Como resultado de una conciencia de parte de gobiernos e instituciones de la importancia del rescate y la educación en torno a la conservación de las obras audiovisuales, en las últimas décadas se ha incrementado la creación de cinematecas en el mundo. Por ejemplo en Colombia, donde se quemaban las películas después de un tiempo de haber sido exhibidas, por falta de espacio para su almacenamiento, hace 25 años se creó la Fundación Patrimonio Fílmico que conforma y preserva el archivo nacional audiovisual. Y gracias a este organismo hemos logrado recuperar algo de nuestra historia cinematográfica, como es el caso de “Rapsodia en Bogotá” que se recuperó entre las cientos de latas de Fotofilm, donde fue revelada y almacenada. Luego de muchos años “se logró restaurar su duración original, restituir los colores y sonidos degradados por el tiempo a la calidad de definición que tuvieron por primera vez. Así fue posible obtener una copia, como no se dio a conocer en Colombia en su momento y como

Teo Angelopoulos tiene una película dedicada al tema de la búsqueda de un metraje perdido, “La mirada de Ulises”, donde es importante la contemplación y el tiempo.

Plantea que los seres humanos debemos ver quienes hemos sido para tener idea de hacia dónde nos dirigimos. Por eso la mirada del cineasta es irremediable. “(...) Cuando filmo, intento tener una mirada que sea clara y sin traumas de esos momentos hacia los que dirijo mi mirada y recreo mis películas. Tal vez porque voy a desaparecer como todos, pero esta mirada que dejo a través de mis películas detrás de mí, es una mirada sin acabar (porque puede ser el punto de partida de otros, en otras época y lugares) que se vuelve de pronto interesante para los demás. Si una película desaparece, el mundo se pierde una mirada. Uno tiene necesidad de ver para poder continuar, para que el mundo continúe.”¹⁵ Películas que aparecen y desaparecen, miradas que se enneguecen. Esta historia que quiero inmortalizar en un documental es delicada para algunos, vergonzosa para otros, omitida por muchos, pero para la mayoría es una historia que no se puede repetir. Por eso es importante plantearse y replantearse estas preguntas ¿Hay conciencia del valor del patrimonio fílmico? ¿Qué se hace en el mundo con respecto a la conservación del cine?



El fin

A finales del 2002, el Institut Català de les Indústries Culturals aceptó la propuesta del juez de convertirse en depositario judicial de todo el material embargado. Bajo la custodia de la Filmoteca de Cataluña, se rehabilitó el almacén de Rubí, se mejoraron los sistemas de cierre y de seguridad, y quedó garantizado que sólo los legítimos propietarios, con autorización del juez, tendrían acceso a sus materiales. Como final a este largo proceso, el juez ha decidido que los aproximadamente 28.000 rollos de película que permanecían embargados, gran parte de ellos todavía sin identificar, pasen a ser propiedad del ICIC - Filmoteca de Cataluña, evitando así, definitivamente, el peligro de que maniobras especulativas u operaciones de venta indiscriminada pudieran malograr este importante patrimonio.

Notas

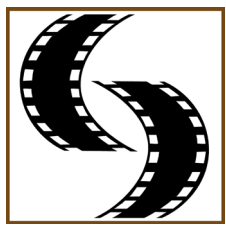
- 1 DEL AMO GARCÍA, Alfonso. "Clasificar para perseverar". Cinemateca Nacional de México y Filmoteca Española, Ciudad de México. 2006
- 2 Cita de ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim en "El patrimoni cinematogràfic a Catalunya. Estat de la qüestió" VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, op. cit., p. 54.
- 3 Diario "El País", España M. TORREIRO 07/09/2006
- 4 TARKOVSKI, Andrei. "Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine". Rialp, Madrid, 1991.
- 5 Entrevista de Ricart Figueres, productor catalán. 2005
- 6 Entrevista de Ricart Figueres, productor catalán. 2005
- 7 "El laboratorio Fotofilm suspende pagos por la crisis y del cine catalán". Diario "El País". España. Barcelona, 16 de febrero de 1994
- 8 Entrevista a Joaquim Romaguera. 2005
- 9 Iitem
- 10 ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç. Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 195-1975. Laertes, Barcelona, 2006.
- 11 Iitem. TARKOVSKI ANDREI. Pag.50
- 12 DE LA SERNA, Ximena. "229.000 kilómetros de nitrato glorioso". Revista Kinetoscopio. Vol 21. Núm.93. Enero/marzo 2011. Medellín, Colombia. Pag 38.
- 13 DEL AMO GARCÍA, Alfonso. "Clasificar para perseverar". Cinemateca Nacional de México y Filmoteca Española, Ciudad de México. 2006
- 14 <http://www.patrimoniofilmico.org.co>
- 15 Entrevista Teo Angeloupoulus. Barcelona, 2006

Referencias

- Caparrós Lera, José María (1981) "Arte y política en el cine de la República (1931-1939)". Madrid: Alianza Edit.
- Del Amo García, Alfonso (2006) "Clasificar para perseverar". Cinemateca Nacional de México y Filmoteca Española, Ciudad de México.
- Griera Aragonés, Montse (2002) "Daniel Aragonés I Puig. Vida i Obra". Barcelona: Escola Pia de Nostra Senyora.
- Revista Kinetoscopio. Vol 21, No 93. Medellín. Marzo de 2011
- Romaguera I Ramió, Joaquim & Soler De Los Mártires, Llorenç (2006) Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975. Barcelona: Laertes.
- Romaguera i Ramió, Joaquim (ed.) (1995) El patrimoni cinematogràfic a Catalunya: arxius, biblioteques, filmoteques, fonoteques, fototeques, museus. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català.
- Tarkovski, Andrei (1991) "Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine". Madrid: Rialp.
- Torres Moya, Rito Alberto: Rapsodia en Bogotá. Pormenores de un gran cortometraje. Consultado en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/216.htm>

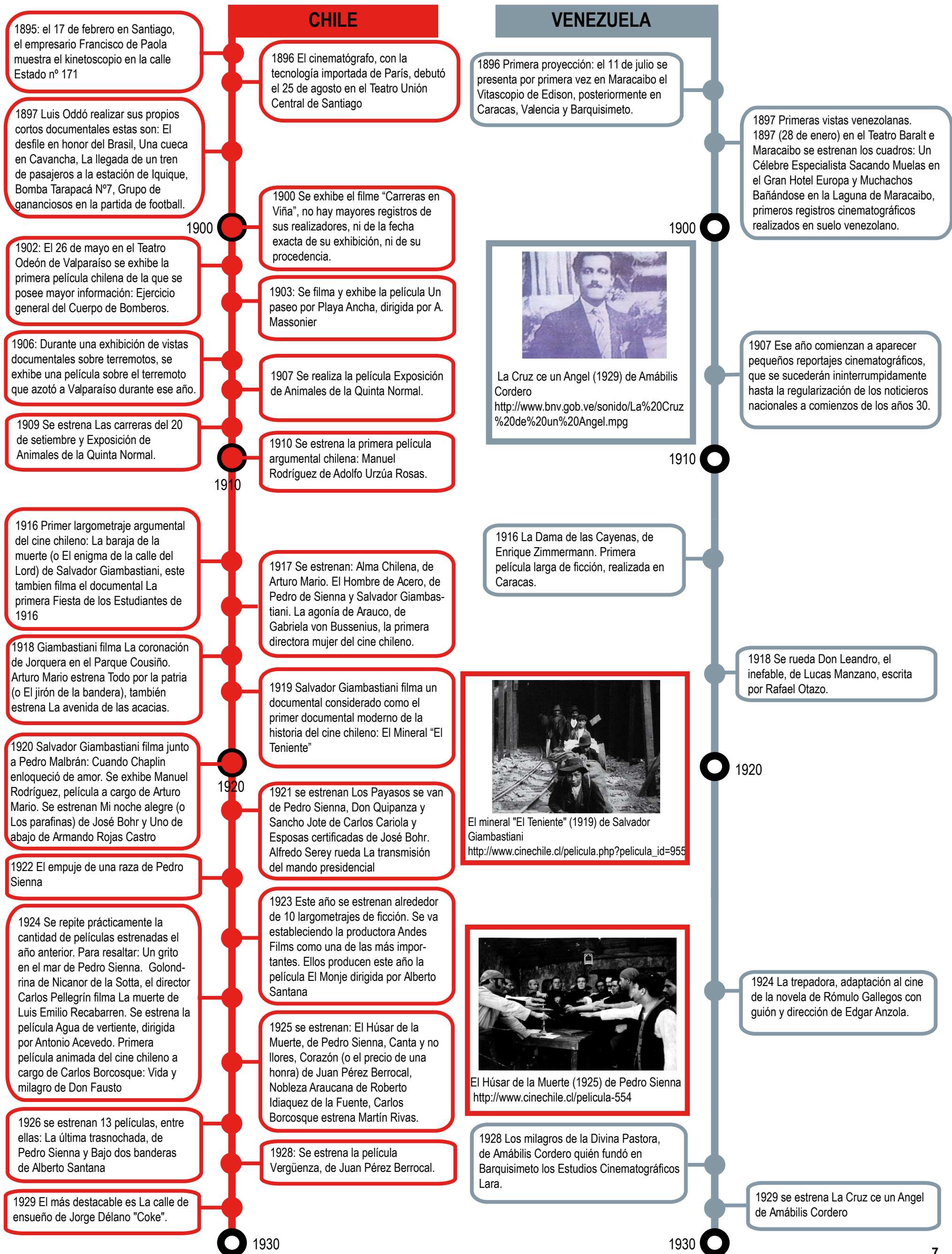


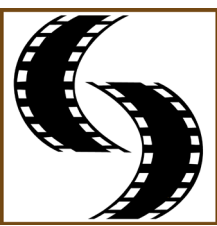
Rapsodia en Bogotá (1963) - Dir: José María Arzuaga



Cine Mudo en Latinoamérica 1896 - 1930 Segunda Entrega - Chile / Venezuela -

La historia del cine latinoamericano cuenta con grandes diferencias entre los modelos de producción, así lo podemos evidenciar con la etapa silente entre Chile y Venezuela, el primero certifica más de 80 producciones en este período y se perfilaba como un gran productor de cine. En Venezuela la industria cinematográfica no llegó a los niveles de los chilenos.





Aspectos de Pantalla

Por: Carlos Andrés Bedoya Ortiz
bedoyaandres@gmail.com



Hace tiempo los televisores empezaron a cambiar. Al lado de las pantallas casi cuadradas aparecieron en los aparadores pantallas más anchas que altas, vendidas con el anuncio del *High Definition* (HD). Los costos de introducción al mercado fueron altos, pero ¿eran los clientes conscientes el por qué del cambio? no era la tecnología de los receptores o la introducción de la Televisión Digital Terrestre (TDT); las empresas productoras de televisores ofertaron la posibilidad de tener una pantalla cuya relación fuera similar a la del cine, un nuevo estándar de la relación de aspecto, que en inglés sería *aspect ratio*. Este disentimiento del cine y la televisión son viejos, la diferencia en el *aspect ratio* ha sido por años su mayor incompatibilidad.

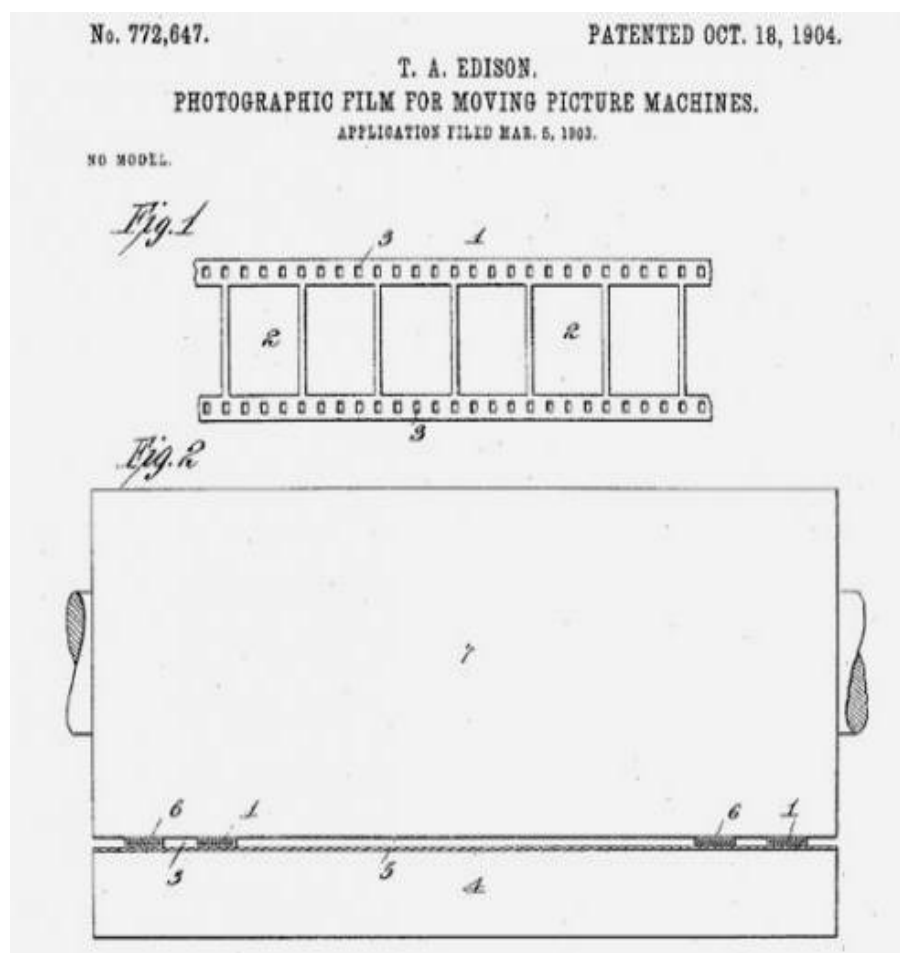
El *aspect ratio* hace referencia a la proporción del alto y ancho de la pantalla, se presenta con dos números separados, el primero hacer referencia al ancho y el segundo al alto, así el formato 4:3 significaría que por cada cuatro unidades de alto hay tres de ancho, es válido también expresar este valor, el 4:3, como 1,33:1. Los televisores que son en formato HD tienen una relación de 16:9 (1,77:1) tendiendo al rectángulo, al panorámico. Para explicar a fondo esta diferencia entre formatos y el por qué ahora se ha buscado la convergencia, debemos ir al principio del problema: la historia del *aspect ratio* en las pantallas.

Edison Vs Lumière

Las películas en 35mm, literalmente, existen desde el origen del cine como formato estándar y su relación ya era de 1,33:1, una unidad y tercio de alta por una unidad de ancha. La diferencia entre Edison y los Lumière era en las perforaciones por cuadro; las cintas Lumière usaban una perforación redonda por cada imagen, las de Edison tenían cuatro perforaciones cuadradas por cuadro. En 1909 se establecería mayoritariamente la película Edison con casi las mismas dimensiones del 35mm actual, la imagen por cuadro fue 24mm por 18mm, al formato 1,33:1.



Cinta Lumière de una perforación por cuadro. La llegada del Tren (1895)

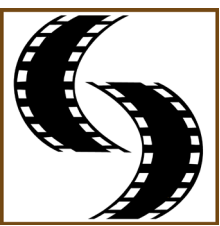


Patente de Thomas Alba Edison de 1904

Comercialmente es impuesto las películas Edison sobre las Lumière ganando el pulso del mercado. El famoso inventor de la bombilla luchó por mantener el control de la naciente industria mediante las patentes y su grupo de abogados; la presión hizo que de la primera meca del cine, New York, se mudaran los exhibidores, productores y proveedores hacia Hollywood California, lo más lejos posible de la persecución de Edison y el control del monopolio de la patente. Podía decirse que fue la primera batalla perdida contra la piratería; los exhibidores, productores y proveedores no respetaban los derechos de los inventos de Edison creando máquinas que copiaban sus invenciones, ganando millones sin pagar. Particularmente las primeras empresas que salieron de New York aún hoy existen, estas son: Paramount Pictures, Fox Films Corporation, Warner Brothers y Universal Film Manufacturing Company, las mismas que promueven la controversial ley S.O.P.A. (Stop Online Piracy Act).

El sonido en el cuadro

En 1927 se da un primer cambio importante en el cuadro del soporte de 35mm con la inclusión del sonido óptico. El cuadro de 24mm por 18mm se reduce para insertar la banda de sonido lateral en las películas entre el cuadro y la perforación; se redujo el ancho impreso de la cinta 2,5mm, creando una imagen casi cuadrada. Entre 1921 y 1931 se dió un período intermedio donde no se estandarizaría el tamaño, existiendo por momentos un diverso grupo de cintas que variaban la relación de aspecto. En 1931 se da el consenso del cual sería el formato de la relación de aspecto, 21mm x 15,3 mm (1,37:1); por 20 años está fue la medida y se llamó *Academy Standard Flat*. Hasta el año de 1952 este formato era el usado, esto no significó que los estudios no siguieran intentando con otras medidas, el 56mm, el 63mm y el 70mm entre otros; algunas llegaron a ser comerciales como el *Grandeur* (1929) cuya medida era de 70mm, su éxito fue efímero, la incompatibilidad con las máquinas de proyección y la "Gran depresión" del 29 en los Estados Unidos fueron los culpables que esté no triunfara en las salas. En este período se adoptó el sonido óptico en vez de los discos sincronizados por razones de costo y de adaptabilidad a los proyectores existentes.



Los formatos Panorámicos

El antecedente más particular de los formatos panorámicos, fue el *Cinéorama*, presentado en la Exposición Universal de París de 1900. Este particular invento usaba 10 proyectores sincronizados en una pantalla cilíndrica, los espectadores se ubicaban en un globo en el interior del recinto que pretendía dar la idea un viaje en globo, el público vivía la experiencia de estar volando a más de 400 metros del suelo, fue uno de los pabellones más visitados en la feria y su única presentación, representaba un peligro para los asistentes por la temperatura de las lámparas de proyección, corriendo el riesgo de generarse un incendio.



Afiche: Ballon Cinéorama, Exposición Universal de París de 1900.

Otro interesante experimento fue el *Polyvision*, este contaba con tres proyectores en tres pantallas, experiencia que se repetiría 30 años después con el *Cinerama*. En *Polyvision* se filmó *Napoleón* de 1927 del director Abel Gance (1889 - 1981), la película fue de las grandes producciones del período silente, lastimosamente no fue muy apreciada en su momento, la duración original de 6 horas fue uno de sus mayores impedimentos presentándose versiones recortadas, una de estas llegó a ser de 72 minutos, desde 1927 la obra fue mutilada constantemente conociendo hasta 19 versiones de la misma. *Napoleón* ha sido varias veces restaurada, su última versión en el 2000 gracias a Kevin Brownlow historiador reconocido del cine silente y ganador del Oscar por su trabajo

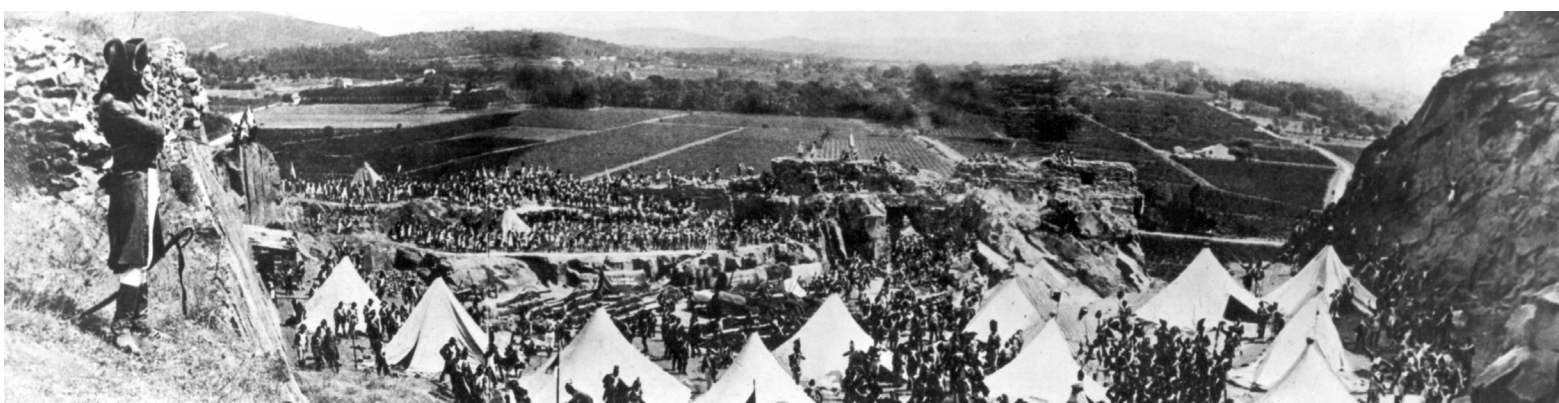
en restauración, junto a Francis Ford Coppola han sido los padrinos de esta obra desde su primera versión restaurada de 1981. En el 2012 fue presentada en el festival de Cine Silente de San Francisco superadas algunas dificultades con los derechos.

Los formatos panorámico no tendría su apogeo sino hasta 1952, cuando la industria cinematográfica buscó diferenciarse de la imagen de la televisión, considerada su principal competencia, las familias ya no tenían que salir al teatro para ver imágenes en movimiento. El *aspect ratio* de la televisión estándar es de 4:3, el mismo del cine silente y del *Academy Standard Flat*, por esta razón no es necesario las barras negras o ajustes en *Pan and Scan* (recorte de la imagen en un 45%) para ser transmitido en televisión. He aquí la raíz de la incompatibilidad del cine y la televisión que no se reconciliaría hasta el formato 16:9 de los televisores en formatos HD.

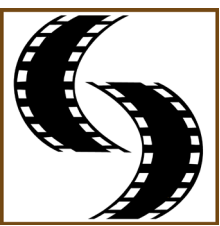
La industria del cine buscó generar otro tipo de experiencias con el público para diferenciarse de la televisión y así mejorar la oferta de entretenimiento; la primera experiencia comercial de la época fue el *Cinerama* en 1952, el sistema contaba con tres cintas de 35mm en diferentes cámaras que filmaban simultáneamente, proyectadas en 3 proyectores en una pantalla curva de 146° generando un efecto envolvente, otras de las características del *Cinerama*: corría a 26 cuadros por segundos, los fotogramas eran de 6 perforaciones en vez de 4 y siete pistas de audio en una cinta magnética de 35mm sincronizadas. Su fracaso comercial se dio por los altos costos del sistema, tanto para la realización de películas como para su proyección.

En 1953 se estrena el *CinemaScope*, la magia de este fueron los lentes anamórficos. En la filmación la imagen se comprime verticalmente en el negativo del soporte de 35mm en un cien por ciento, dicho de otra forma la compresión es de 2 por 1. Para la proyección se usa un lente contrario al de la filmación así se descomprime la imagen teniendo un *aspect ratio* de 2,66:1 justo el doble del formato 1,33:1 del cine mudo. El *CinemaScope* conservó las cuatro perforaciones por fotograma y 24 cuadros por segundo. El audio venía en cuatro canales magnéticos en 35mm, en las cintas con sonido magnético para que se ajustara en el formato el *aspect ratio* fue reducido de 2,66:1 a 2,55:1. Este sistema fue más exitoso comercialmente, el cambio no implicaba los grandes costos del *Cinerama*, consistía en tener los lentes de descompresión y la ampliación de la pantalla horizontal. A finales de los 50 el *aspect ratio* fue nuevamente reducido a 2,35:1 al incluir pista óptica monofónica, el cambio fue motivado porque muchas salas cambiaron los lentes pero continuaron con el sonido óptico, no adquirieron el equipo de sonido magnético.

Twentieth Century Fox lanzó el *CinemaScope*, rápidamente *Disney* y la *MGM* se sumaron al invento rodando varias de sus películas en este sistema. El grave problema del *CinemaScope* era la distorsión en la parte central de la pantalla, las imágenes quedaban ligeramente achatada, las escenas de primer plano fueron evitados o ubicados a un lado de la pantalla para evitar el defecto óptico. *Fox* le encargó a *Panavision Inc*, la empresa de cámaras y lentes, la solución del problema de encogimiento y más lentes sin el defecto para usar en rodajes; estas películas en los créditos llevaban la leyenda: *Filmed in Panavision*, progresivamente el aviso reemplazó la imagen del logo del *CinemaScope*. En 1967 se filmó la última película en este formato con sus lentes originales, como tal pasó a ser dominio de *Panavision* con sus cámaras, lentes y otros aparatos necesarios para las filmaciones.

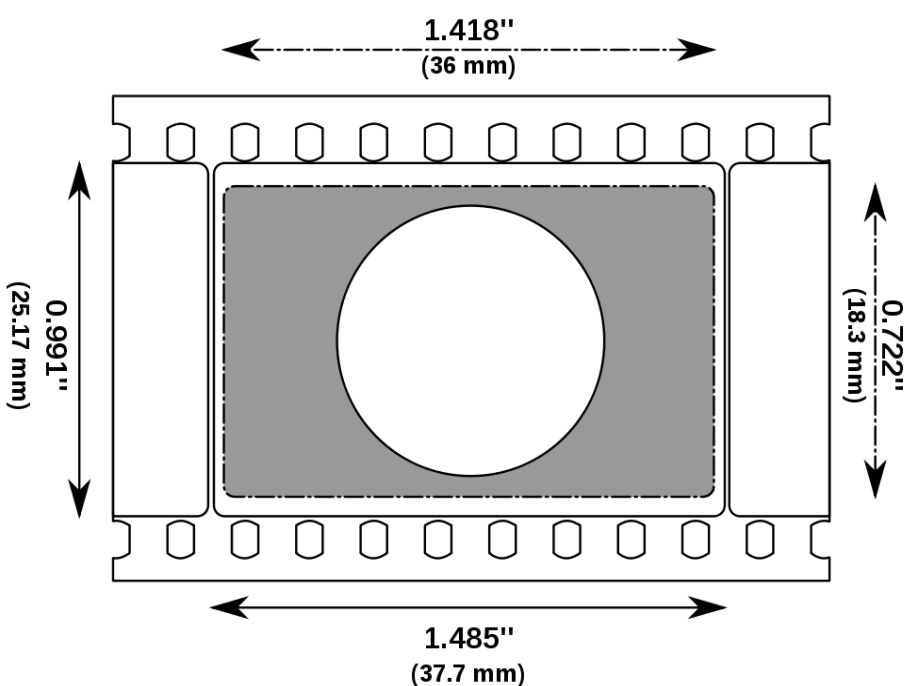


Napoleón (1927) - Dir: Abel Gance. Panorámico en Polyvision



La competencia del *CinemaScope* llevó a la modificación del *Academy Standard Flat* a un formato panorámico pasando del 1,37:1 a 1,85:1. La parte superior e inferior del negativo se dejó de usar en un 25%. Este formato se consigue de dos modos, el primero es llamado *Hard-Matte* que consiste en no imprimir ninguna imagen en las partes superior e inferior. La segunda es llamado *Soft-Matte* que usa todo el cuadro, es decir, puede existir una versión con las partes superior e inferior que el director ha sacado de la versión de proyección, cuando se proyecta a pantalla completa se denomina *Open-Matte* en una relación 1,33:1, transmitir esta versión para televisión es aplicar un *Pan and Scan*, perdiendo información en cada lado de la imagen. Las bandas de sonidos en este formato permitió la inclusión de 4 pistas magnéticas que no se usaron mucho, por razones de costo continuo con el sonido óptico.

En 1954 la Paramount, para competir con el *CinemaScope*, presentó el *VistaVision*; el sistema no recurrió al uso de lentes de compresión y descompresión de la imagen. En los otros sistemas los negativos pasan generalmente por la cámara de manera vertical, cada fotograma de 35mm es de 4 perforaciones, en el *VistaVision* el negativo pasa horizontalmente por lo que cada cuadro queda de 8 perforaciones, el doble del 35mm. El formato logra imágenes de alta calidad y conserva los 24 cuadros por segundo, el *aspect ratio* puede variar entre 1,66:1 y 1,96:1 según la elección del exhibidor. Alfred Hitchcock empleó el *VistaVision* en tres de sus películas, la última película rodada en el formato fue *El Rostro Impenetrable* de Marlon Brando en 1961; actualmente se usa para filmar algunas escenas de efectos especiales; Christopher Nolan es uno de los principales directores en usar *VistaVision* en sus películas, como en *Inception* (2010) y la saga de *Batman*.



Cuadro de VistaVision, nótese las 8 perforaciones por fotograma.

Michael Todd, socio de la compañía Cinerama, ubica en el mercado un formato en 70mm llamado *Todd-AO*. El formato era de 5 perforaciones por cuadros y una cadencia de 30 cuadros por segundo, *aspect ratio* de 2,21:1, proyectado en una pantalla curva de 128° y sin lentes anamórficos; el sonido de seis pistas magnéticas que se distribuían en cinco canales detrás de la pantalla y un canal surround. El sistema pasó por varios problemas en sus primeros años modificando y creando versiones en *CinemaScope* por la incompatibilidad con los proyectores de las salas. Finalmente el sistema se normalizó cuando reduce la cadencia de 30 a 24 cuadros por segundo y no es necesaria las pantallas curvas para el nuevo *Todd-AO*.

En 1957 el *Todd-AO* es premiado por la Academia por mejor desarrollo tecnológico, acompañado su éxito y superioridad respecto al *CinemaScope* y el *VistaVision*; empresas como *20th Century Fox*, que impulsó el *CinemaScope*, lo adopta en sus más grandes producciones de los 60, la última película filmada en el sistema fue *Baraka* (1992). Existieron dos variantes, *Dimension 150* que ofrecía mejores lentes para ampliar el ángulo de visión en los rodajes, el otro variante fue el *Todd-AO 35*, similar al *CinemaScope*. Actualmente la empresa *Todd-AO* se dedica a la post producción de sonido para cine y televisión.

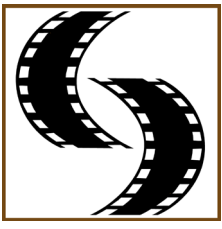
La *MGM* siente la necesidad de crear su propio sistema para sus producciones para competir con el éxito del *Todd-AO*, le encargan a *Panavision* el desarrollo de este nuevo producto, surgen así los sistemas *MGM Camara 65* y *Ultra Panavision 70*; tomando la experiencia del *Todd-AO* recurren al formato de 65mm pero esta vez aplicando con lentes anamórficos de compresión del 25%, es decir 1,25 a 1, generando un *aspect ratio* de 2,76:1 la mayor relación en su momento. Conservaron las 5 perforaciones, 6 pistas de audio magnético y una cadencia de 24 cuadros por segundo. La vida de este formato fue efímero rodando sólo 11 películas, dos con *MGM Camara 65* y las otras en *Ultra Panavision 70*, la más famosa fue *Ben-Hur* (1959) con Charlton Heston.

En 1959 *Panavision* con la experiencia acumulada en departamento de cámaras con la *MGM*, lanza al mercado el sistema *Super Panavision 70*, con la firme intención de competir con el *Todd-AO* por ello este sistema era muy similar: 65mm, cinco perforaciones, 6 pistas magnéticas de audio y 24 cuadros por segundo, la diferencia eran los lentes usados en los rodajes y en las proyecciones, estos eran esféricos *Panavision*, el *aspect ratio* final era 2,20:1. En el mercado el éxito fue compartido, hasta los años 70 se usó continuamente filmándose grandes películas que se han convertido en clásicos como: *2001 Odisea en el Espacio* (1968) de Stanley Kubrick, *Lawrence de Arabia* (1962) de David Lean y *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh la última filmada en este sistema.

En la competencia por los panorámicos y los 70mm entra *Technicolor* en el juego. En 1957 lanzó el *Technirama*, con el principio del *VistaVision*: 8 perforaciones, negativo horizontal y 24 cuadros por segundo. La adaptación de lentes anamórficos con una compresión de 1,50 a 1, es decir de un 50%, compatibles con el sistema del *CinemaScope* en las copias de exhibición de 35mm, como el *CinemaScope* el sistema de audio era de cuatro canales y pista óptica, el *aspect ratio* final era de 2,35:1. En su momento se realizaron copias de exhibición con las 8 perforaciones que llegaron a emular el 70mm. Otra de las características, quizá las más destacable, era su facilidad para ser inflada a 70mm con 6 bandas de audio magnético, llamándose *Super Technirama 70*.



Odisea en el Espacio (1968) de Stanley Kubrick. Filmada en Super Panavision 70



Todos los sistemas anteriores y sus desarrollos tecnológicos eran costosos, estaban reservados a las grandes producciones. Una situación es cierta en toda esta historia del *aspect ratio*, lo ofrecido tenía una base en la mejora sobre la misma patente del *Academy Standard Flat*; en este principio surge en 1961 el que fuera llamado "el *CinemaScope* de los pobres" el *Techniscope*. El negativo de 35mm reducido a la mitad exacta siendo así apenas de 2 perforaciones, generaba un *aspect ratio* de 2,35:1 con las pista de sonido, un formato panorámico de bajo precio que fue especialmente explotado en el cine italiano en el *Spaghetti-Western* y las películas de terror. Su esplendor fue en los mediados de los 60 y fue muy usado en Europa.

Un sistema Europeo anamórfico fue el *Dyaliscope* desarrollado en Francia, cuyas especificaciones técnicas son: *aspect ratio* de 2.55:1 en cintas con pista magnética y 2.33:1 en cintas con pista óptica de sonido, funcionaba bajo las normas del *CinemaScope*. Con este sistema se filmó los 400 Golpes (1959) de François Truffaut y la película colombiana Raíces de Piedra (1961) de José María Arzuaga restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, primera película colombiana en un sistema *Scope*.

LA PROJECTION
DYALISCOPE
c'est autre chose!
FAITES UN ESSAI
COMPARATIF
et vous serez édifiés

LA PLUS LUMINEUSE!
LA PLUS NETTE!

Le **DYALISCOPE JUNIOR 16_{mm}**
continue le succès triomphal de
son glorieux aîné
Le **DYALISCOPE PR 35 mm**

LES ANAMORPHOSEURS
DE PROJECTION
DYALISCOPE
35 mm et 16 mm
à lentilles cylindriques
sont
INÉGALABLES !

**RÉGLÉS
EN 20 SECONDES**

SATEC
SAINT-CLOUD
FRANCE

Lentes anamórficos de proyección *Dyaliscope*

Pixel Aspect Ratio: HD, Full HD, 2k, 4k. Cine y televisión digital

La relación de aspecto (*aspect ratio*) es el formato de la imagen, en el cine y televisión digital está relación debe adicionarse la resolución, así cuando un televisor es vendido como HD 1080p (p es de progresivo) hace referencia que su *aspect ratio* es de 16:9 y la resolución de la pantalla es de 1920 x 1080 px, el Pixel Aspect Ratio es la relación de aspecto de un vídeo digital formado por pixeles, en el HD existen dos variables: 720 (1280x720 HD) y 1080 (1920x1080 Full HD), son los estándar en el que se trabaja en el vídeo determinados por la ITU (International Telecommunications Union), organización que define los parámetros técnicos a nivel mundial normalizando los términos y las medidas, de no ser así tendríamos un conflicto con los posibles formatos que crearían las empresas.

En el cine digital (2K, 4K, 6K, 8K) el *aspect ratio* depende del tipo de cinta, la que generalmente es escaneada para hacer el proceso de intermedia digital para post producción. La referencia a "nK" se explica de la siguiente manera: *n* es el resultado de multiplicar en relación horizontal por 1024 (2¹⁰) valor informático de Kilobyte, de esta forma 2k sería 2048 x 1536 px. Los estándares de Ultra High Definition en 4k y 8k son diferentes a los del cine digital, el 4k para televisión es cuatro veces full HD, es decir, 3840x2160 px, para cine es 4096 x 1714 px. Los televisores HD y Full HD se volverán obsoletos en el futuro con los nuevos televisores a 2k y 4k que saldrán al mercado en el 2015, con costos muy elevados de la misma forma cuando los televisores HD entraron al mercado.

En las salas de proyección digital el modelo ha cambiado, ya no son las latas de películas para los proyectores, ahora son servidores y discos duros con proyectos DCP (Digital Cinema Package) con claves de seguridad activadas por satélite. Los términos son distintos: del grano al pixel, del *Panavisión* al 2k. Aún no hemos visto las tecnologías que traerán el cine y la televisión, lo que se avisa es que la brecha entre uno y otro se acorta con los formatos de alta calidad; La amplitud de la banda ancha en la internet abre las posibilidades de tener cada vez más cerca contenidos audiovisuales en casa vía *streaming* en calidades HD y 2k, con información adicional en pantalla haciendo interactivo y convergente las tecnologías de la comunicación y el entretenimiento.

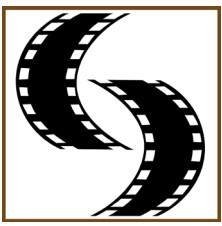
Es una cuestión de gusto y nostalgia, pero siempre será más emocionante e íntimo la gran pantalla plateada que ha estado con nosotros por más de 100 años viendo solamente una película, las diferencias siempre son del formato y del estilo.

Bibliografía y Referencias web

- FOSSATI, Giovanna. From Grain to Pixel. Amsterdam University Press, 2009.
- RYAN, Rod. American Cinematographer Manual. 7ª edición, The ASC Press, Hollywood California, 1993.
- The American WideScreen Museum: <http://www.widescreenmuseum.com> Consultado en septiembre de 2012.
- The Truth About 2K, 4K and The Future of Pixels by John Galt <http://magazine.creativecow.net/article/the-truth-about-2k-4k-the-future-of-pixels> Consultado en septiembre de 2012.
- History of sub-35 mm Film Formats & Cameras <http://www.sci.fi/~animato/filmhist/filmhist.html> Consultado en septiembre de 2012.
- Film Format Guide <http://www.dvdlog.de/filmformate/filmformate-en.htm> Consultado en septiembre de 2012.
- Formatos Cinematográficos <http://www.zonadvd.com/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=378> Consultado en septiembre de 2012.
- QuadHD, 4K y 2K. Todo lo que siempre quisiste saber sobre la futura super-alta definición <http://www.xataka.com/hd/quadhd-4k-y-2k-todo-lo-que-siempre-quisiste-saber-sobre-la-futura-super-alta-definicion> Consultado en septiembre de 2012.



Pixel aspect ratio: HD, 2K y 4K



**ARQUEOLOGÍA DEL CINE Y PERIODO SILENTE DE LA CINEMATOGRAFÍA COLOMBIANA EXPOSICIÓN
ABIERTA HASTA EL 28 DE OCTUBRE DE 2012
Biblioteca Pública de Suba Francisco José de Caldas**

El montaje Arqueología del cine (luces y sombras) está constituido por réplicas de juguetes ópticos en tamaño real y paneles explicativos que ilustran los orígenes del cine. El del Periodo silente de la cinematografía colombiana, introduce a través de fotografías impresas, en telas de gran tamaño, las imágenes de los inicios del cine colombiano, de los años veinte del pasado siglo, cuando en el país se filmaron y estrenaron dieciocho películas de largometraje y se produjeron cortos documentales y publicitarios de los cuales la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha restaurado y preservado, significativos ejemplos, los cuales se proyectan como parte del evento. Conferencias y talleres complementan esta tarea que busca acercar a los espectadores al conocimiento y disfrute del patrimonio audiovisual colombiano.

EXPOSICIONES

Arqueología del cine (luces y sombras)

A través de gráficos explicativos, compuestos de leyendas cortas y fotografías, acompañados de ejemplos en video, se brinda la información básica que permite entender como ocurren al interior de nuestro cerebro fenómenos como el de la persistencia retiniana. Así mismo, se cuenta acerca de la evolución de los soportes que hicieron posible el surgimiento de la fotografía y que sirvieron para elaborar la película cinematográfica. El montaje, el color y el sonido, también se explican teniendo en cuenta su importancia e incorporación, paulatina, a la consolidación del lenguaje cinematográfico. Los videos con fragmentos de las películas de los grandes maestros demuestran cómo gracias a su ingenio se fueron produciendo relatos fílmicos memorables.

Periodo silente de la cinematografía colombiana

El período comprendido entre 1915 y 1928, se conoce como la primera época dorada del cine nacional, durante la cual surgieron varias casas productoras: Valley Film Company, Compañía Filmadora de Medellín, Colombia Film Company entre otras y aparecieron las primeras divas, actores e hitos de nuestra cinematografía nacional. El valor icónico, social e histórico de las imágenes se resalta con las impresiones en gran formato que se exhiben. Fueron tomadas desde los fotogramas de la cinta fílmica y demuestran cómo el cine producido en el país, tuvo ya en los comienzos del siglo veinte, una época prolífica.

EXHIBICIONES

De manera simultánea a la exposición de juguetes ópticos, paneles y fotografías en gran formato, se lleva a cabo una programación de proyecciones con ejemplos de las películas del cine silente y documentales que se presentan con charlas introductorias y foros al final de cada presentación.

Primer programa: 18 de septiembre / Hora: 5:00 P.M.

- Garras de oro de P. P. Jambrina, 1926, 56 min. Música para la versión restaurada de Marco Ruiz
 - 1897-1937: cuatro décadas de cine silente en Colombia, crónica documental de Juan Carlos Arango Espitia, 2006, 21 min.
- Duración total del programa: 77 min.

Segundo programa: 21 de septiembre / Hora: 2:00 P.M. (Horario Especial)

- Aura o las violetas de Pedro Moreno y Vincenzo Di Doménico, 1924, 18 min.
- Música para la versión restaurada de Santiago Lozano
- La tragedia del silencio de Arturo Acevedo Vallarino, 1924, 26 min.
- Música original Alberto Urdaneta F.
- Más allá de la tragedia del silencio de Jorge Nieto, 1987, 25 min.
- Duración total del programa: 69 min.

Tercer programa: 25 de septiembre / Hora: 5:00 P.M.

- Selección de registros del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo (1915-1933), 32 min. Música para la versión restaurada de Julián Jaramillo
 - Acevedo e hijos: por un arte propio, crónica documental de Juan Carlos Arango Espitia, 2006, 25 min.
- Duración total del programa: 57 min.

Cuarto programa: 2 de octubre / Hora: 5:00 P.M.

- Manizales City de Félix e. Restrepo 1925, 52 min. Música para la versión restaurada de Daniel Prieto
- Duración total del programa: 52 min.

Quinto programa: 9 de octubre / Hora: 5:00 P.M.

- El amor, el deber y el crimen de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico, 1926, 28 min., música para la versión restaurada María Claudia Galán
 - Los Di Doménico: pioneros del cine colombiano, crónica documental de Juan Carlos Arango Espitia, 2006, 26 min.
- Duración total del programa: 54 min.

Sexto programa: 16 de octubre / Hora: 5:00 P.M.

- Lure of the Andes (Esplendor de los Andes) 1925, 24 min.
 - Madre de Samuel Velásquez, 1924, 21 min. Música para la versión restaurada de Felipe Neira
- Duración total del programa: 45 min.

Séptimo programa: 23 de octubre / Hora: 5:00 P.M.

- El Valle del Cauca y su progreso, 1926, 26 min.
 - En busca de María, de Luis Ospina y Jorge Nieto, 1985, 16 min.
- Duración total del programa: 42 min.

CONFERENCIAS

En el marco de este montaje se dictan cuatro (4) conferencias para ilustrar acerca del contexto histórico que permitió el auge de la producción fílmica en Colombia en el periodo silente.

• Los pioneros en el cine colombiano

Martes 18 de septiembre / Hora: 10:00 A.M. Por Rito Alberto Torres

• Hemos de tener arte propio

Martes 18 de septiembre / Hora: 2:00 P.M. Por Rito Alberto Torres

• Los Acevedo en el cine silente

Martes 25 de septiembre / Hora: 10:00 A.M. Por Juan Guillermo Ramírez

• Cuatro décadas de cine silente colombiano.

Martes 25 de septiembre / Hora: 2:00 P.M. Por Juan Guillermo Ramírez

Dirección: carrera 92 # 146 C - 24.

Localidad: Suba.

Teléfonos: 686 13 04 - 682 42 71

Horario General: 9:00 a.m. a 8:00 p.m.

En convenio con Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes Gerencia Audiovisual del Instituto Distrital de las Artes, Idartes

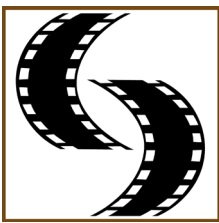
Enlaces Relacionados:



Elementos del lenguaje audiovisual <https://www.youtube.com/watch?v=dUdcHr1HqMc>



La exposición: http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/luces_y_sombras.pdf



HISTORIA DEL CINE COLOMBIANO 1897-2008. Ciclo audiovisual

Organiza: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Biblioteca Luis Ángel Arango

Apoya: Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte | Instituto Distrital de las Artes.

“La historia del cine colombiano es la recuperación del esfuerzo la dedicación y la entrega de quienes han ofrendado su vida por la dirección, producción, recuperación y divulgación de la cinematografía del país.”¹

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la Biblioteca Luis Ángel Arango lo invitan a participar de este ciclo de proyecciones que, en el marco del lanzamiento de la serie documental Historia del cine colombiano (FPFC, 2012), pone de manifiesto aquellos momentos culminantes de la apasionante historia del cine en Colombia. Durante el ciclo se mostrarán entrevistas inéditas de personajes que han tenido que ver con los comienzos y el desarrollo de esta conjunción de arte y técnica en nuestro país. Un periplo de más de cien años en formato audiovisual.

Con presentaciones a cargo de expertos, el programa recoge catorce capítulos que en diferentes etapas cubren desde 1897, año de la llegada del cine a Colombia, hasta el año 2008. Los ocho primeros capítulos, fueron editados en su totalidad

por Julio Luzardo González, conocido director de El río de las tumbas (1965), en éstos se brinda una visión de los pasos iniciales del cine nacional: Los pioneros, la edad de oro, el cine mudo y la tragedia del sonido, entre otros temas. Los cuatro capítulos siguientes, reunidos bajo el título De la ilusión al desconcierto cubren el periodo comprendido entre 1970 y 1995 de nuestra historia del cine colombiano, fueron editados bajo la dirección del reconocido director caleño Luis Ospina. Tomás Corredor, por su parte, en los dos últimos capítulos aborda el periodo que va de 1996 a 2008, cuando gracias al surgimiento del Ministerio de Cultura y de Proimágenes Colombia, así como a la puesta en marcha de la Ley 814, se abrieron caminos para la consolidación de una producción que hoy se muestra más continua.

Simultáneamente, a partir de octubre y hasta el mes de diciembre, en la Sala de Audiovisuales de la Biblioteca Luis Ángel Arango, se exhibirán una selección de carteles y fotografías que recogen algunos de los momentos más importantes en la historia de la cinematografía colombiana.

OCTUBRE			
Octubre 3 (miércoles)	Octubre 8 (lunes)	Octubre 18 (jueves)	Octubre 23 (martes)
<p>Presentación Llegada del cine e inicios de la cinematografía nacional (1897- 1922) El cine llegó a Colombia en 1897. Su difusión como espectáculo en el territorio nacional se dio gracias a inmigrantes italianos, quienes fueron los primeros en filmar acerca de los sucesos de la historia nacional.</p>	<p>Presentación La historia y el melodrama (1922-1933) Las historias basadas en las novelas clásicas y el melodrama definieron los primeros largometrajes del cine en Colombia. En este periodo se da la primera gran época de producción cinematográfica en el país.</p>	<p>Presentación Se oye y se ve (1937-1958) La producción de las primeras películas sonoras recurrió a los actores provenientes de la radio y del teatro, para buscar llegar al público, con cintas donde la interpretación de canciones y bailes folclóricos, sobre todo de la zona andina, se destacan.</p>	<p>Presentación Llegan los maestros (1960- 1972) Nace la llamada generación de “los maestros”, época denominada así por la llegada de una generación de cinematografistas que habían estudiado fuera de Colombia.</p>
<p>Proyección Los pioneros (1897-1922) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: Los Di Doménico, Gran Salón Olympia, Los Acevedo, Floro Manco, El drama del 15 de octubre.</p> <p>La edad de oro (1922-1928) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: María, La tragedia del silencio, Aura o las violetas, Bajo el cielo antioqueño.</p>	<p>Proyección Adiós al cine mudo (1926) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: Alma provinciana, El amor, el deber y el crimen, Garras de oro, Madre, Nido de cóndores.</p> <p>La tragedia del sonido (1927-1938) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: Primeros ensayos de cine parlante, Flores del Valle, “la tragedia del sonido”, Carlos Schroeder pionero en la implantación del cronofotófono.</p>	<p>Proyección El segundo aire (1938 – 1950) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: Ducrane Films, Hans Brückner camarógrafo y cineasta, Allá en el trapiche, Golpe de gracia, Bambucos y corazones, El sereno de Bogotá.</p> <p>Langostas, víboras y un milagro (1950-1960) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: La langosta azul, El milagro de sal, La víbora.</p>	<p>Proyección Llegan los maestros (1960- 1970) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: Iilas coproducciones El hijo de la choza, Farándula, Mares de pasión, José María Arzuaga, Tres cuentos colombianos.</p> <p>El cine toma su rumbo (1960-1970) 25 min, dirección Julio Luzardo. En este documental se mencionan y analizan: Chircales de Gabriela Samper, Chichigua, Murallas de Cartagena, Colombiana de Películas S. A., Cofilms, Camilo el cura guerrillero.</p>

NOVIEMBRE		
Noviembre 1 (jueves)	Noviembre 15 (jueves)	Noviembre 20 (martes)
<p>Presentación Nuestros años maravillosos (1972 -1992). El sobreprecio y el nacimiento de FOCINE propiciaron un desarrollo de la producción como nunca antes se había visto en la cinematografía nacional.</p>	<p>Presentación Con historias y sin Ley (1993 -2003) La producción cinematográfica sufrió un decaimiento que redujo los estrenos hasta convertirlos en rarezas de cartelera; mientras tanto las historias y los hechos de una realidad sin tregua seguían sucediéndose, ahora en formato electrónico.</p>	<p>Presentación Algunas tendencias en la cinematografía nacional (1992-2009) La comedia popular, los géneros, las historias del acontecer nacional, la experimentación y la búsqueda de formas de expresión en el cine colombiano en la primera década del tercer milenio.</p>
<p>Proyección De la Ilusión al desconcierto (1970-1995) Del sobreprecio al menosprecio. 25 min, dirección Luis Ospina. En este documental se mencionan y analizan: el período del sobreprecio, una legislación de estímulos a la producción nacional, Junta de Calidad, saturación y vicios de forma y de fondo.</p> <p>El estado de las cosas. 25 min, dirección Luis Ospina. En este documental se menciona y analiza: el nacimiento, auge y liquidación de la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE.</p>	<p>Proyección De la Ilusión al desconcierto (1970-1995) Las cosas del Estado. 25 min, dirección Luis Ospina. En este documental se mencionan y analizan: Mediometrajes para televisión, “una bocanada de aire fresco”, coproducciones (nueva época), Con amigos así, El día que me quieras.</p> <p>Las memorias del subdesarrollo. 25 min, dirección Luis Ospina. En este documental se mencionan y analizan: Cineclubes, crítica y revistas especializadas, reconocimiento de la memoria audiovisual colombiana como patrimonio.</p>	<p>Proyección Cine Colombiano (1996-2003) ¡El cine no se rinde, carajo!. 25 min, dirección Tomas Corredor. Frente a la liquidación de Focine, es el Ministerio de Cultura el que atiende la política de fomento y apoyo al cine colombiano. Las producciones, que aparecen por estos años, vuelven sobre los temas que impactan la realidad nacional y los documentales se mantienen vivos gracias a los formatos de video digital.</p> <p>¿Siempre a cinco centavos del peso?. 25 min, dirección Tomas Corredor. Con la puesta en marcha de la Ley 813 de 2003, conocida como Ley de Cine se abrió un panorama que busca la consolidación de la producción nacional. Las perspectivas para afianzar una cultura audiovisual, que refleje los rasgos de una identidad nacional, se están construyendo no sin dificultades y polémicas.</p>
<p>Biblioteca Luis Ángel Arango Sala de Audiovisuales, Auditorio. 5:00 p.m. Entrada gratuita, hasta completar aforo</p>		

¹ Myriam Garzón, Directora Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano