

veces con diferentes y magistrales intérpretes. Cualquier buen aficionado de hoy tiene más recursos a su alcance que el crítico de la época.



De la validez de esos juicios da fe el olvido en el que hoy han caído, salvo cuando alguna anécdota los hace recordar, casi siempre relacionada con el hoy risible rechazo inicial de las obras, como la hilaridad que habría suscitado uno de los cuartetos en San Petersburgo, donde el gran violonchelista Romberg, indignado, habría pisoteado la partitura. Otros juicios contemporáneos son interesantes por su valor literario o al menos por su ironía, como el de Lenz sobre la sonata *Patética*, "maltratada por millares y millares de niñas románticas", así como del cuarteto op. 130, del que un crítico escribió que era música que, en rigor, los marroquíes podrían encontrar placentera.

Ahora bien: cuando el crítico posee una sólida cultura en algunos otros campos, puede darse el lujo de hacer indagaciones por otros terrenos, que resultan interesantes para el lector, como, por ejemplo, qué han dicho célebres escritores, filósofos e intelectuales acerca de la obra, qué dijo Proust, qué dijo Thomas Mann, qué escribió Adorno, qué dijo incluso García Márquez... Virginia Woolf, por ejemplo, adoraba la cavatina del cuarteto en re bemol de Beethoven, "aquella música que es como una despedida hacia lo eterno, hacia el olvido absoluto"; Aldous Huxley describió en *Contrapunto* el cuarteto op. 132, y un personaje de Thomas Mann consideró la última sonata de

Beethoven como el punto máximo al cual se podría llegar en la música. Pero este repertorio igualmente se agota con cierta rapidez.

Para terminar, unas breves palabras acerca de los cuartetos. El cuarteto de cuerdas es, para De Greiff, la combinación técnica más perfecta posible, con la concurrencia de las cuatro voces de la polifonía vocal (soprano, contralto, tenor y bajo), con la ventaja de la inagotable flexibilidad de que disponen los instrumentos de arco. Haydn fue, en cierto modo, su creador. Los de Beethoven son diecisiete, si se incluye la Gran Fuga, o dieciocho si se incluye la versión alternativa del primer cuarteto, salvada por Amenda.

Del primer cuarteto, que Spohr llegó a considerar como el ideal en su género, De Greiff repite uno de esos lugares comunes que se quedaron en la crítica, y es que en él hay muestras de poca destreza de parte de su autor. Yo no conozco una sola obra de Beethoven en la cual no esté presente la mayor destreza, desde el principio. Un genio como Beethoven hace cierta la frase de Oscar Wilde de que sólo los mediocres hacen progresos.

Y llegamos a los últimos cuartetos, que para De Greiff constituyen "el súmmum de la expresión musical" Estos cuartetos han tenido una muy curiosa e íntima relación con la poesía colombiana. Mencionaré dos casos. Uno, el del poeta vallecaucano Octavio Gamboa, quien merecería pasar a la historia, si no por sus poemas, que son hermosos, por una frase digna de memoria: "Sólo quiero que de mí se diga que fui un hombre que llegó a los cuartetos de Beethoven". Por otro lado, estos cuartetos, en especial el opus 131, eran las obras favoritas de León de Greiff, quien las escuchaba casi todos los días en la versión legendaria del cuarteto Busch, de los años treinta, o en la primera versión que probablemente llegó a Colombia, traída hacia 1927 o 28 por Otto de Greiff, en discos que se amarraban con pita y que tenían un sonido que hoy nos parecería espantoso pero que deleitaban como el invento más

maravilloso de la humanidad al Hans Castorp de *La montaña mágica*. Era la versión del cuarteto Capet, dirigido por Lucien Capet, quien era espiritista, médium por más veras, y que decía comunicarse con el propio compositor en sus sesiones, lo que le permitía sostener al poeta que la que él escuchaba era la única versión fonográfica autorizada por el propio Beethoven. Esta anécdota me la ha referido Boris de Greiff.

LUIS H. ARISTIZÁBAL

Ellas en cinta

La presencia de la mujer en el cine colombiano

Paola Arboleda Ríos
y Diana Patricia Osorio
Ministerio de Cultura, Bogotá, 2003,
355 págs., il.

La presencia de la mujer en el cine colombiano no es distinta de la que ha ejercido históricamente en el resto de asuntos y actividades culturales: nula. Nula, en las normas y costumbres establecidas por los hombres, y completamente activa en el esfuerzo de ellas mismas por abrirse caminos de libertad expresiva. No en vano, hoy en día son protagonistas de cuanta actividad humana existe y, al hacer una retrospectiva, encontraremos que, en efecto, nunca han dejado de serlo, siempre han estado haciendo y creando. Por ello, que hayan participado en todos los momentos de la historia del cine colombiano es muestra de su autorreconocimiento paciente. Dedicación que hoy, a la luz de un cambio en la concepción jerárquica de la sociedad machista, por fin se le reconoce en sus valoraciones íntegras. No otra cosa consigue *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, libro (premio nacional del Ministerio de Cultura) de las comunicadoras sociales Paola Arboleda y Diana Osorio. Se trata de un esfuerzo investigativo

por abarcar un tema que hasta la fecha ha sido poco explorado, una copiosa labor que no sólo se circunscribe a la memoria de la presencia de la mujer en el séptimo arte, sino que además da noticia de la historia de los audiovisuales —del cine, la televisión y el video—, como también de la turbulenta tradición política y social de nuestro país y de su incidencia en la producción de obras creativas. Sería y profunda en la percepción crítica de las circunstancias sociales y políticas, que condicionaron a la mujer al espacio reducido del hogar y la familia, esta investigación sondea sus habilidades “apenas hasta hoy reconocidas” en ámbitos diferentes de los aislamientos mencionados.

En una secuencia que divide el estudio en decenios, *La presencia de la mujer en el cine colombiano* parte del año 1897, cuando llega el cine a Colombia y al realizarse la primera exhibición en el Teatro Municipal de Bogotá, con la obvia ausencia de mujeres espectadoras. Para entonces las condiciones jurídicas del sexo femenino no les permitían disponer de libre albedrío respecto a su dinero o bienes, y se les castigaba el delito de adulterio. Para tal tiempo, coincidente además con la guerra de los Mil Días (1899), sin duda el escenario del país era de absoluto caos, y la insólita separación de Panamá (1903) y el aislamiento político configuraban una Colombia de costumbres bastantes conservadoras y confesionales. Una vez pasada la tragedia de la guerra, despunta el auge del cine, y ya no sólo en Bogotá, sino que además en Medellín y en algunas otras partes del país, se realizan exhibiciones para toda clase de público. Poco a poco, el cine va tornándose en un entretenimiento cotidiano para las familias y los individuos en general. Es así como la mujer asiste cada vez más a las presentaciones, hasta dejar de parecer extraño verla en las salas de cine.

Ya hacía los años veinte, y en natural correspondencia con la incipiente industria manufacturera, la mujer es empleada como mano de obra. Paralelo a ello, se generaba

una conciencia de clase trabajadora, afín con la que proclamaba las reivindicaciones femeninas. Justamente por esta fecha, especialmente en el medio cinematográfico, se vivía con perplejidad la creación de las juntas de censura, que, a juicio de las autoras de la investigación que nos ocupa, fueron un lastre para el normal desarrollo de la producción y exhibición del cine en Colombia.



Con todo, las primeras producciones nacionales de largometrajes argumentales rememoran nombres como los de *María o Aura o las violetas*, en que la mujer participa como actriz, interpretando papeles propios del prototipo femenino de la época. Llama la atención cómo en aquel tiempo resultaba una ardua labor encontrar mujeres que desempeñaran los papeles femeninos, necesarios para la puesta en escena, y cómo eran las divas de clase alta, especialmente las hijas de extranjeros, quienes asumían el papel de actrices, sin darle mayor importancia al entorno social.

Sin embargo, las cosas cambiarían con la producción nacional de *Bajo el cielo antioqueño*. Narran las autoras que, para dicho filme, fue necesaria la constitución de una compañía filmadora, que funcionaba con emisión de acciones. Asociación en la que las mujeres participaron de manera relevante, constituyéndose, al menos aquellas que así lo hicieron, en las primeras mujeres productoras de películas en el país. Pero de ahí hasta intervenir en el proceso creativo de las producciones cinematográficas en Colombia, había un serio obstáculo: la opinión de la épo-

ca con respecto a las capacidades intelectuales y cognitivas del sexo femenino. Obstáculo que se vería por fortuna disminuido al acceder al poder, por el partido liberal, en 1930, el presidente Olaya Herrera. Fue entonces cuando la conciencia respecto a la injusta situación femenina comenzó a ampliarse: se consideraron planteamientos pertinentes a su autonomía patrimonial, tangible en la ley 28 de 1932, a su participación en la vida pública y a su derecho a recibir una educación más integral.

Luego, con el advenimiento del cine estadounidense, que invade las salas de proyección, y con la puesta de moda —si así puede decirse— del característico estereotipo de la mujer norteamericana (década 1940-1950), se facilita definitivamente el posicionamiento de la mujer colombiana en la sociedad, y se habla ya de una mujer natural, independiente e inteligente, antes que bonita. Se erigen nombres como el de Lili Álvarez, la primera mujer productora en la historia del cine en Colombia, con la película *Allá en el trapiche*, y con ella crecen las expectativas y actividades de la mujer en las producciones nacionales, siendo su trabajo cada vez más apreciado. Lamentablemente, pronto, la violencia bipartidista desatada en el país exigiría de la mujer una actitud combativa. De ello dan cuenta casos como el de la sargento Matacho, que ante el asesinato de su marido jura venganza y se enrola en la primera banda que topó en su camino. Pero la verdad es que la mayoría de ellas se constituyó en una de las principales víctimas de la confrontación del periodo de la Violencia y, a pesar de los avances en los niveles político y social, especialmente con el gobierno de Rojas Pinilla —que otorgó el derecho a la mujer a elegir y ser elegida— la cinematografía no contó hasta la década de los sesenta con nombres realmente representativos. El de Gabriela Samper, por ejemplo, que centró su búsqueda en la identidad nacional y el retrato del país, y el de Marta Rodríguez, representante del cine político y de denuncia de los años sesenta y setenta. Ambas

abren puertas, en un país en donde la carencia de recursos y la ausencia de un sector cinematográfico medianamente consolidado las había mantenido cerradas.

Distinto ocurriría con la promulgación de la llamada ley de sobreprecios, materializada en la resolución 315 de 1972, que establecía un valor extra para cada boleta de entrada al cine nacional, y asignaba un 60% al productor, un 20% al exhibidor y otro tanto al distribuidor. Así, entre 1972 y 1980, pudieron ser realizados más de quinientos cortos, y un número de éstos —en un hecho sin precedentes en la historia del país— por realizadoras femeninas. Empero, tal parece que la cantidad no reflejó la calidad de las producciones ni el impulso de un sólido sector cinematográfico.

Posteriormente, con la creación de Focine en 1979, se consolida el papel de la mujer en la producción audiovisual de Colombia, como ya venía consolidándose en la sociedad, la política y la economía. Surgen en escena nombres tan importantes como el de Camila Loboguerrero, quien realiza el largometraje *Con su música a otra parte*, escrito y dirigido por ella misma.

Sobrevendría entonces el tiempo de las reivindicaciones, y nacen sociedades como el colectivo Cine Mujer —fundado, entre otras, por Sara Bright, Silvia Amaya, Teresa Saldarriaga, Clara Riascos, Patricia Restrepo y Eulalia Carrizoza—, con el ánimo de explorar temas referentes a la condición de la mujer en nuestro país.

Al margen de esta colectividad, otras realizadoras independientes produjeron también sus trabajos. Tal es el caso de Mady Samper, hija de Gabriela Samper, o el de María Emma Mejía, nieta de Gonzalo Mejía, realizador de *Bajo el cielo antioqueño*; o bien, el de las hermanas Bella y Joyce Ventura, quienes comienzan sus carreras de la mano de sus maridos, Mario Mitrotti y Ciro Durán, respectivamente. Éstos son algunos de los tantos nombres de realizadoras reseñados en el libro por las autoras y que han aportado

sus esfuerzos para conformar lo que hoy se aprecia como la industria cinematográfica nacional.

Finalmente la investigación examina la década de los noventa —que, paradójicamente, nace con la muerte de Focine, en 1991, y con la creación del Ministerio de Cultura y los estímulos a la creación y realización— y arriesga nombres de realizadoras femeninas contemporáneas como, entre otras: María Amaral, Jessica Grossman, Gloria Monsalve y Libia Gómez, Patricia Cardoso y Catalina Villar.

GUILLERMO
LINERO MONTES
guillermolinero@hotmail.com

Balones que inspiran

Unión Magdalena “el fervor de un pueblo”

Varios autores

Universidad del Magdalena, Santa Marta, 2004, 271 págs., il.

Rey de corazones. El Medellín, una pasión crónica

Varios autores

Medellín, Pregón Ediciones, 2004, 162 págs.

Dos libros sobre Unión Magdalena y Deportivo Independiente Medellín aumentan la bibliografía futbolística colombiana.

La literatura futbolística comprende biografías, crónicas, entrevistas, novelas, críticas (por ejemplo, las de Jorge Valdano), cuentos e incluso poemas. El diario deportivo Marca, que tiene más circulación que ninguno otro de cualquier índole en España, patrocina desde hace cuatro años un concurso del libro donde han sido premiados textos deportivos de ficción y de crónicas. Uno de los más prometedores pertenece al curioso subgénero de memorias de hinchas, que inauguró con gran éxito el periodista inglés Nick Hornby con su estupendo y ya clásico

co *Fever Pitch* (1992), tema de una película y fuente de imitaciones en varios países.

En el abanico de libros futbolísticos ocupa solemne y principal lugar desde hace tiempos lo que podría denominarse el libro institucional de club. Se trata de una obra dedicada a recoger la historia de un equipo de fútbol. Son características suyas el acopio de estadísticas, que lo convierten en manual de consulta, y el tono encomiástico: es un libro de récord, pero también de alabanza. A veces se trata de volúmenes de majestuosas pretensiones, como los dos tomos y las 711 páginas del libro *Real Madrid C. de F. (Historia de un gran club)*, publicado en 1984. El Barcelona FCB, su rival secular (pues aquél se fundó en 1902 y éste en 1899), publicó con motivo de sus primeros cien años *Barça, centenario de emociones*, que es, más que nada, un hermoso volumen de fotografías a todo color. También en Colombia conocemos los libros institucionales de varios equipos, entre ellos el que celebró las bodas de oro del otrora galardonado club azul de Bogotá: *Millonarios: 50 años de gloriosa historia* (1996).



Unión Magdalena y Deportivo Independiente Medellín no han querido quedarse atrás, y publicaron en el 2004 sendos libros de incandescente amor por sus divisas. El primero, tópica y típicamente subtítulo *El fervor de un pueblo*, lleva las firmas de Armando Lacera Rúa, profesor de la Universidad del Magdalena, y los periodistas deportivos Ignacio Miranda Benites y Alberto Camilo