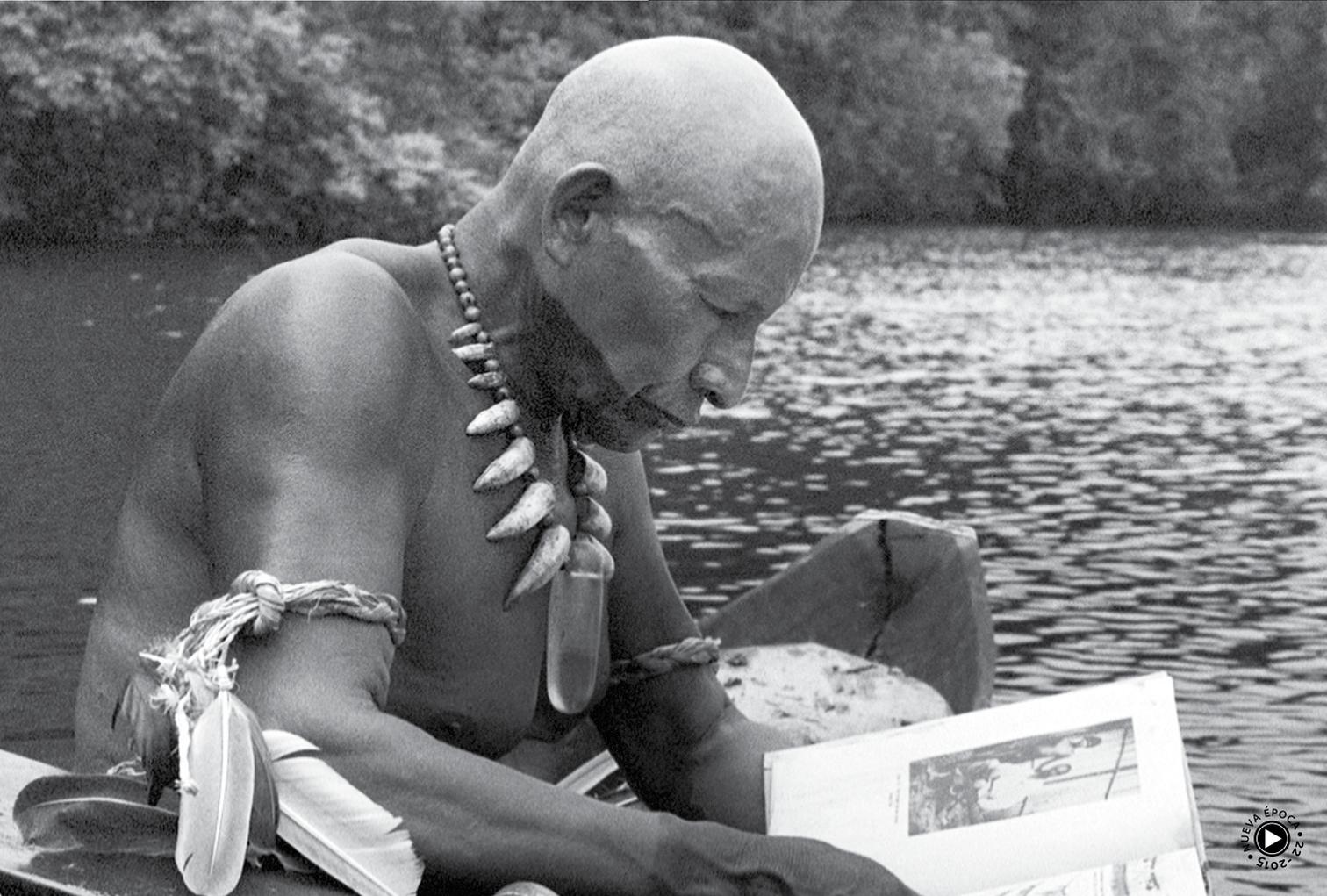


● cuadernos de
cine colombiano

► PUBLICACIONES SOBRE CINE EN COLOMBIA





cuadernos de
cine colombiano

► PUBLICACIONES SOBRE CINE EN COLOMBIA

cuadernos de
cine colombiano

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Clarisa Ruiz Correal
SECRETARÍA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

María Adela Donadío Copello
SUBDIRECTORA DE
EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Orlando Barbosa Silva
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO NO. 22 PUBLICACIONES SOBRE CINE EN COLOMBIA ►►

Observatorio Latinoamericano
de Historia y Teoría del Cine

Cira Mora Forero
COORDINACIÓN DE CONTENIDOS

Marina Arango Valencia
Henry Caicedo Caicedo
MINISTERIO DE CULTURA

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Julián David Correa Restrepo
COORDINACIÓN EDITORIAL

Ivón Alzate Riveros
ASISTENTE EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO EDITORIAL

eLibros Editorial y
Neftalí Vanegas Menguán
DIAGRAMACIÓN

QuadGraphics Colombia
IMPRESIÓN

MINISTERIO DE CULTURA

Mariana Garcés Córdoba
MINISTRA DE CULTURA

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Julián David Correa Restrepo
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Clara Nydia Pardo Murillo
ASESORA ADMINISTRATIVA

Giovanna Segovia Mercado
ASESORA MISIONAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
ASESORA DE PROGRAMACIÓN
Y PUBLICACIONES

David Zapata Arias
ASESOR DE FORMACIÓN Y CONVOCATORIAS

María Paula Lorgia Garnica
ASESORA DE NUEVOS MEDIOS

Cesar Almanza Vargas
Vivian Vásquez Jiménez
Diego Saldarriaga Guesta
EQUIPO LOCALIDADES

Juan Carlos González Navarrete
COORDINADOR BECMA

Angélica Reyes Hernández
ASISTENTE BECMA

Ricardo Cantor Bossa
ASESOR COMISIÓN FILMICA DE BOGOTÁ

Reina Tinjacá Jiménez, Milena
Pimentel Vásquez, Alejandra Losada
Peña, Yesith Pineda Cortés, Diana
Cifuentes Gómez, Nicolás Cuadrado
Ávila y María del Pilar Acosta Barrios
EQUIPO COMISIÓN FILMICA DE BOGOTÁ

Luisa Fernanda Montero Trigos
ENLACE PRENSA-OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES

Mónica Higuera Coronado
ASISTENTE ADMINISTRATIVA

Cristian Camilo Reyes David
APOYO LOGÍSTICO

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS

ISSN: 1692-6609

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 No. 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Siguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 No. 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 3401 - 3406
Siguenos: infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadb

El contenido de los artículos es
responsabilidad exclusiva de los autores
y no representa necesariamente el
pensamiento del Instituto Distrital de las
Artes (IDARTES), ni del Ministerio de Cultura.

Publicación impresa y digital de
distribución gratuita con fines educativos
y culturales. Queda prohibida su
reproducción total o parcial con o sin
ánimo de lucro sin la debida autorización
expresa para ello. Información adicional
en: infocinemateca@idartes.gov.co.



Contenido

- 4** ►► Una memoria de nuestras artes
Santiago Trujillo Escobar
- 8** ►► Las publicaciones de la Cinemateca Distrital:
una memoria crítica para el cine colombiano
Julián David Correa Restrepo
- 40** ►► La crítica de cine en Colombia
en los años cincuenta: los aportes fundacionales de
Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán
Pedro Adrián Zuluaga
- 56** ►► La batalla por lo real. Dos publicaciones periódicas de
los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones* y *Cine(mes)*
Francisco Montaña Ibáñez
- 78** ►► Crónicas de la espera: el cine
colombiano en la revista *Cuadro* 1970-1979
Luisa Fernanda Ordóñez Ortégón
- 96** ►► Tres modelos de crítica de cine en Colombia:
Carlos Álvarez, Andrés Caicedo, Luis Alberto Álvarez
Mauricio Durán Castro
- 134** ►► *Ojo al cine*: instantáneas de la
producción crítica del Grupo de Cali
Luisa Fernanda Ordóñez Ortégón
- 148** ►► ¿Historias de lo que no existe? La historia del cine
colombiano de Hernando Martínez Pardo
Anne Burkhardt
- 168** ►► La autonomía del cine: Umberto Valverde,
Reportaje crítico al cine colombiano
David M. J. Wood
- 182** ►► Revista *Cinemateca*
con el guion de tres épocas
Pedro Adrián Zuluaga
- 202** ►► *Cine para leer*
Hugo Chaparro Valderrama
- 224** ►► Ver con la metáfora en los ojos:
la vuelta a *Arcadia*
Carolina Sourdis Arenas
- 242** ►► La casa de *Kinetoscopio*
Hugo Chaparro Valderrama
- 262** ►► Catálogo de publicaciones
editadas por la Cinemateca Distrital
- 276** ►► Perfiles de los autores

Cuadernos de cine colombiano-nueva época: publicaciones sobre cine en Colombia/
Cinemateca Distrital

— Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá: Cinemateca Distrital; IDARTES, 2015
280 p.: fot.; 20 cm (ISSN 1692-6609; no. 22)

Bibliografía al final de cada capítulo

1. Cine colombiano—Historia y crítica. 2. Cine colombiano—Historia—Siglos
XX-XXI. 3. Cinemateca Distrital de Bogotá—Historia. 4. Cine colombiano—Crítica e
interpretación. 5. Cine colombiano—Publicaciones seriadas—Catálogos.

Una memoria de nuestras artes

Santiago Trujillo Escobar
Director General
IDARTES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA



Durante tres años, el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) ha creado programas y espacios que aportan a nuestros ciudadanos en todos los ámbitos artísticos: la literatura, las artes plásticas, el teatro, las artes audiovisuales, la danza y la música, entre otros. Durante este tiempo hemos hecho un gran esfuerzo por incentivar proyectos culturales y generar espacios de formación, no solo en nuestros escenarios, sino también en todas las localidades de la ciudad, como en los Centros Locales de Artes para la Niñez y la Juventud (CLAN) y en Tejedores de Vida. Además, IDARTES ha creado programas para todas las edades, como el de Primera Infancia, que atiende a los niños y niñas hasta cinco años, a través de experiencias artísticas y la presentación de

obras audiovisuales, de teatro, de música y de danza. De esta manera se ha producido y gestionado una cultura más democrática que se refleja y se hace visible en una mayor participación de los ciudadanos en nuestras actividades y procesos de formación.

Otra de nuestras grandes iniciativas ha sido apoyar publicaciones en todas nuestras áreas que investigan y restituyen la memoria de las artes en Bogotá. Por ejemplo, la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, ha lanzado este año cinco publicaciones sobre distintos géneros cinematográficos, que han logrado fomentar la memoria de las artes audiovisuales y la investigación del cine nacional e internacional. Todas han estado dirigidas a un público de investigadores, artistas



▣ Taquilla de la Cinemateca Distrital, circa, 1986.

y productores audiovisuales interesados en profundizar su conocimiento histórico sobre el cine nacional y su relación con el acontecer del cine latinoamericano y mundial.

Con este número de *Cuadernos de cine colombiano - nueva época no. 22. Publicaciones sobre cine en Colombia*, destacamos y ponemos a disposición del lector las investigaciones más importantes del cine colombiano desde la década de los cincuenta, época en la que se crearon los primeros cineclubes de la ciudad y período en el que se empezaron a formar nuestros primeros críticos de cine. Con esta obra contribuimos a la memoria audiovisual del país, haciendo un recorrido por las publicaciones más emblemáticas y los intelec-

tuales más importantes que con su obra han aportado a la cultura del cine colombiano.

Para nosotros es fundamental preservar las distintas expresiones de la crítica cinematográfica, labor a la que aporta este recorrido por la historia de las publicaciones y estado del arte sobre lo que se ha dicho acerca del campo audiovisual, con énfasis en los resultados de diferentes procesos de producción y reflexiones sobre esta disciplina. Recorrido de gran importancia, pues alumbra la manera en que nos representamos y nos reflejamos en la pantalla, tanto en el pasado como en el presente. Es nuestra apuesta para impulsar el pensamiento y la investigación del cine en Colombia. En IDARTES trabajamos para que te sientas vivo. ▣



▣ Sala de la Cinemateca Distrital, *circa*, 1986.



▣ Sala de la Cinemateca Distrital, 2015. Foto: Juan Santacruz.



Las publicaciones de la Cinemateca Distrital: una memoria crítica para el cine colombiano

Las publicaciones de la Cinemateca Distrital: una memoria crítica para el cine colombiano

Por Julián David Correa R.

Para Luis Alberto Álvarez y Paul Bardwell, dos de los culpables.

Las ciudades no existen, existen los ciudadanos que las habitan.

En agosto de 1997 se expidió la Ley de Cultura que creó el Ministerio de Cultura con todas sus direcciones; entre ellas, la Dirección de Cinematografía. A fines de 1997 —en sus primeros meses compuesta por un prolífico grupo unitario: Felipe Aljure—, esta Dirección se trasladó a la casa de la calle 35 no. 5-89, que había sido de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) y que con los años devino en bodega de muebles viejos. A comienzos de 1998, el reclutamiento de Felipe Aljure daba frutos: el equipo de Cinematografía empezaba a crecer y necesitaba espacios.



Logo de la Cinemateca Distrital en 1988.

► 1• Versión en inglés del libro *Filmar en Colombia*, por Miguel Ángel Lozano, Leonor Martínez, Alberto León y Diego Rojas. Bogotá: Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE, 1987, 128 pp.



▣ Colombia, The Set. Compañía de fomento Cinematográfico FOCINE, 1987.

Todas las puertas de la casona se abrieron y los muebles viejos, el polvo y las pulgas salieron poco a poco. Durante la colonización de la Casa del Cine, se limpió el sótano, que hedía a orín de gato, y se encontraron estanterías y cajas, y en las cajas se hallaron libros nuevos, hojas que envejecieron sin conocer la luz: colecciones completas de los *Cuadernos*

de cine colombiano, primera época, y libros de pasta dura que se titulaban *Colombia. The Set*¹.

Este texto, que inicialmente debía ser la presentación de *Cuadernos de cine colombiano - nueva época, 22. Publicaciones sobre cine en Colombia*, pasó a ser el resultado de una investigación y un conjunto de decisiones más amplio: presenta la historia de las publicaciones de la Cinemateca, junto con sus actuales títulos y criterios editoriales. Los desarrollos recientes de esta política editorial muestran que se quiere definir la estrategia de publicaciones de la Cinemateca, como si esta institución también fuera una editorial independiente, y que en el proceso se ha procurado aprender de la historia del cine colombiano y de la historia del propio fondo editorial. Se ha aprendido por igual de los aciertos y de los errores. La historia de las publicaciones de la Cinemateca Distrital está unida a la del cine colombiano y a la de los instrumentos (normas, instituciones y fondos) que nuestro Estado ha implementado para el desarrollo del cine. Todos sabemos que dentro de la historia del cine colombiano hay instrumentos fallidos y herramientas del Estado que fracasaron en su tarea de impulsar el desarrollo de una cinematografía propia y estable. Es inevitable equivocarse de vez en cuando, pero los errores deben convertirse en parte de un proceso de aprendizaje o seguirán siendo para siempre errores.

La Cinemateca Distrital: transformando miradas desde 1971

Para presentar la historia de las publicaciones y la política editorial de la Cinemateca Distrital, es necesario dar a conocer las estrategias de esta organización. Cuatro son los pilares de toda cinemateca: la preservación de un patrimonio audiovisual (a través de una filmoteca, videoteca o mediateca), la circulación del patrimonio a través de proyecciones, la formación de públicos y realizadores, y el desarrollo de investigaciones y publicaciones que fortalezcan los pilares anteriores. Muchos saben que la Cinemateca Distrital nació en 1971 siguiendo el modelo de la Cinemateca Francesa, fundada en 1936, y que desde entonces es un lugar en donde se preserva y desde donde se pone a circular el patrimonio cinematográfico de la humanidad. Es un hecho conocido que desde 2011 la Cinemateca Distrital también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá (IDARTES), dependencia de la Alcaldía Mayor de Bogotá, y que, por hacer parte de esta institución, su fortalezas se han multiplicado.

El 11 de abril de 1971, el alcalde de Bogotá, Carlos Albán Holguín, expidió el Decreto 0631 mediante el cual se creó la Cinemateca Distrital de Bogotá, como entidad dependiente de la Secretaría de Educación del Distrito. Su

primera sede fue la sala Oriol Rangel en el Planetario y las primeras oficinas quedaron en uno de los locales de los pisos bajos de las Torres del Parque². Isadora de Norden fue la primera directora de la institución y la persona que lideró el proyecto de su creación, apoyada por su esposo y director de cine, Francisco Norden, junto con amigos como Hernando Salcedo Silva y Hernando Valencia Goelkel. Los textos y el trabajo de ambos Hernandos incluyeron la realización de crítica cinematográfica en publicaciones como la revista *Mito*, y fueron trascendentales en el desarrollo del cineclubismo que condujo a la fundación de instituciones como la Cinemateca Colombiana,

► 2• Hasta el 2015, la Cinemateca ha tenido dos sedes: la del Planetario y la actual (Cra. 7 no. 22-79), habilitada en 1976 por Jaques Mosseri de lo que fuera el foyer del Teatro Colombia (actual Teatro Jorge Eliécer Gaitán), un espacio que en otra época, fue el Grill Colombia.



▣ Fachada Cinemateca Distrital, circa, 1982.



Interior de la Cinemateca Distrital, circa, 1985.

► 3 • La Cinemateca siempre ha pertenecido a la Alcaldía, pero ha dependido de diferentes oficinas de la municipalidad: de 1971 a 1976 hizo parte de la Secretaría de Educación; de 1976 a 2006 estuvo adscrita al Instituto Distrital de Cultura y Turismo; de 2006 en adelante ha estado adscrita a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, en donde dependió entre 2009 y 2011 de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño; y desde 2011 es parte del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

la Cinemateca Distrital y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entre otras.

Los cuatro pilares básicos mencionados de toda cinemateca, también son las columnas que sostienen la labor de la Cinemateca Distrital de Bogotá. Colombia no es Francia, por supuesto, y en el caso de la Cinemateca, a sus estrategias originales se sumaron otras tareas que pueden resumirse diciendo que, desde hace décadas, la Cinemateca Distrital es la dependencia de la Alcaldía Mayor de Bogotá³ que desarrolla políticas públicas para la evolución del cine. Un buen ejemplo de este rol es el programa de convocatorias que —a partir de 1994, tras el final de FOCINE, entidad Fundada en 1978 y liquidada en 1993— entrega recursos para hacer cine en Colombia,

con logros tan destacados como que el cortometraje **Leidi** (Simón Mesa Soto), realizado con recursos de las convocatorias de 2013, Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 2014, la primera Palma de Oro que cualquier película colombiana haya obtenido en toda la historia del cine nacional.

Así, desde el año 2012, la Cinemateca Distrital, que también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, desarrolla las siguientes estrategias:

Preservación

Filmoteca, BECMA y formación. La Cinemateca desarrolla seminarios de preservación, entrega una beca para la gestión de archivos y cuenta con un archivo fílmico y una mediateca (la BECMA: Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales), que a la fecha dispone de unas 50.000 unidades de información que incluyen libros, revistas, archivos digitales y magnéticos de audio, fotos, diapositivas y afiches, entre otros soportes, además de colecciones audiovisuales en diferentes formatos digitales y magnéticos.

Programación, generación de contenidos y salas asociadas

Muestras y festivales que reflejan la diversidad del cine, un hecho social que es arte, industria y expresión ciudadana. La Cinemateca fortalece el desarrollo de salas del circuito alternativo y genera muestras de cine

que circulan por esas salas en Bogotá, en Colombia y en otros países. La red de salas asociadas a la Cinemateca en Bogotá suma un centenar de pantallas en 16 localidades.

Formación para públicos, formadores, preservadores y creadores

La Cinemateca trabaja por la formación de constructores de cultura, tanto de creadores como de gestores y públicos, a través de foros, talleres, seminarios y conferencias. En la sala Rayito se desarrollan talleres para la primera infancia, junto con el programa Tejedores de vida de IDARTES.

Desarrollo de publicaciones e investigaciones

La Cinemateca fomenta la investigación con becas y proyectos propios y desarrolla publicaciones en video e Internet, y ha consolidado tres colecciones en papel: *Cuadernos de cine colombiano – nueva época*; *Becas*; y *Catálogos Razonados*. Algunos proyectos editoriales se desarrollan en alianza con otras instituciones.

Tecnologías de la información y las comunicaciones (tic)

El cine es tic. La Cinemateca publica en nuevos medios, cuenta con convocatorias que estimulan proyectos para ventanas convergentes y nuevas tecnologías y adelanta programas de formación, como los seminarios transmedia y sobre narrativas audiovisuales, y



BECMA, 2015.

los talleres de guión para *web series*, entre otras acciones.

Cinemateca rodante: estrategia de intervención integral y territorial en las localidades para el desarrollo audiovisual

En 2012 se inició la estrategia Cinemateca rodante, un conjunto de programas dirigidos a las localidades de Bogotá. Actividades con vocación territorial que parten de diagnósticos

previos y ofrecen programas de preservación (Videoteca local) y formación en diferentes cinematografías, cineclubismo y emprendimiento.

Estímulos económicos a través de convocatorias públicas

Desde 1994, la Cinemateca realiza convocatorias para financiar la creación audiovisual, pero desde que hace parte del IDARTES esas convocatorias han crecido en modalidades y recursos. Así, hoy las convocatorias de la Cinemateca Distrital hacen parte del Programa Distrital de Becas y Estímulos, y entregan recursos para obras de ficción, animación y documentales, nuevos medios, becas de investigación, gestión de archivos y circulación, entre otras. Así mismo, se promueve el intercambio internacional y se cofinancian proyectos de organizaciones que trabajan por el desarrollo audiovisual.

Políticas públicas para el desarrollo audiovisual

De manera coordinada con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), todo IDARTES, el Consejo Distrital de Artes Audiovisuales, los diferentes sectores audiovisuales de Bogotá y organizaciones gubernamentales, la Cinemateca acuerda el diseño de acciones, instrumentos y políticas públicas para el desarrollo audiovisual. Dentro de esta estrategia se destacan dos grandes logros de los tres últimos años: la creación de la Comi-

sión Fílmica de Bogotá (CFB), formalizada con el Decreto 340 de 2014, y la creación de la Nueva Cinemateca de Bogotá (que empezará a construirse a finales de 2015).

Todas las investigaciones y publicaciones de la Cinemateca se integran con este conjunto de estrategias y las representan.

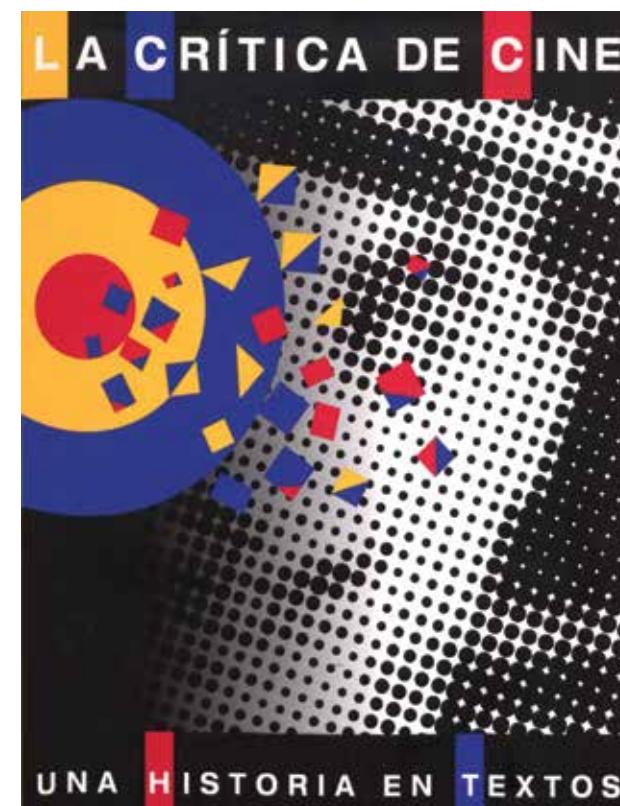
Escribir y publicar sobre cine en Colombia

Este *Cuaderno de cine colombiano – nueva época, 22. Publicaciones sobre cine en Colombia*, se ocupa de manera detallada de la construcción de la crítica y del fenómeno de publicar sobre cine en Colombia. Cada uno de los textos que forman este *Cuaderno* es un relato sobre los títulos surgidos del trabajo de apasionados que le dieron forma a un fondo editorial común: el de la crítica de cine en Colombia.

Antes de continuar, en el espíritu de presentar este *Cuaderno 22*, quiero dedicar un párrafo de agradecimiento a todas las personas gracias a cuyo trabajo es posible esta nueva publicación del cine colombiano: a Cira Inés Mora, quien coordinó los textos de los artículos; a Pedro Zuluaga, autor de “La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta. Los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán y Revista *Cinemateca* con el guion de

tres épocas”; a Francisco Montaña Ibáñez, autor de “La batalla por lo real. Dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones* y *Cine(mes)*”; a Luisa Fernanda Ordóñez, autora de “Crónicas de la espera: el cine colombiano en la revista *Cuadro* 1970-1979” y de “*Ojo al cine*: instantáneas de la producción crítica del Grupo de Cali”; a Mauricio Durán Castro, autor de “Tres modelos de crítica de cine en Colombia: Carlos Álvarez, Andrés Caicedo, Luis Alberto Álvarez”; a Anne Burkhardt, autora de “¿Historias de lo que no existe? La historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo”; a David M. J. Wood, autor de “La autonomía del cine. Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*”; a Hugo Chaparro Valderrama, autor de “*Cine para leer*” y “La casa de *Kinetoscopio*”; a Carolina Sourdis Arenas, autora de “Ver con la metáfora en los ojos. La vuelta a *Arcadia*”. Gracias también a las personas de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, nuestros aliados en la creación de estos *Cuadernos*; a Alexandra Rodríguez, con quien coordiné las publicaciones de la Cinemateca; al estupendo equipo de la Cinemateca Distrital que se ha venido formando en estos tres años, y a todos los colegas del IDARTES.

Aunque no es necesario repetir un relato detallado del desarrollo de las publicaciones sobre cine en Colombia, relato que se hace



Cubierta de *La crítica de cine, una historia en textos*, 2011.

con este *Cuaderno 22*, sí quiero señalar algunos hechos: tanto en el libro *La crítica de cine, una historia en textos*⁴ de Juan Gustavo Cobo Borda y Ramiro Arbeláez, como en otras cronologías, se recoge el hecho de que la labor de escribir sobre cine en este país se inició

► 4 • Juan Gustavo Cobo Borda y Ramiro Arbeláez. *La crítica de cine, una historia en textos*. Bogotá: Proimágenes Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2011, 342 pp.

al mismo tiempo que las primeras proyecciones y los primeros registros fílmicos. Esta realidad no significa que tras las primeras proyecciones y registros hubiera alguna forma de cine nacional o que existiera un ejercicio crítico sobre las imágenes en movimiento. Cobo Borda y Arbeláez califican a los primeros escritores sobre cine en Colombia, no como críticos, sino como “curiosos precursores”, y en su libro hacen un recuento de nombres y textos que se inician con “Días de Cine-Cinematógrafo” de Clímaco Soto Borda (1870-1919), una opinión publicada a finales del siglo XIX, que versaba sobre una proyección realizada en Bogotá con el Vitascopio de la empresa de Tomás Alva Edison. La lista de precursores que proponen Cobo Borda y Arbeláez incluye nombres imprescindibles en las artes colombianas, como el escritor antioqueño Tomás Carrasquilla (1958-1940), el ensayista Ernesto Volkening (1908-1982) o el editor, dramaturgo y librero Ramón Vinyes (1882-1952).

El hito más importante en el desarrollo de la crítica llegó con la revista *Mito*. Con siete años de trabajo (1955-1962), 42 números y varios libros publicados (que firmaban autores como Marta Traba y Álvaro Cepeda Samudio), *Mito* marcó un punto de giro en las artes y su crítica en Colombia. En este año 2015, Colombia es un país de pocos lectores (con 48,5 millones de habitantes, la venta de 2.000 ejemplares de un título se considera un éxito

editorial) y un conjunto de naciones en donde se vive paralelamente una suerte de modernidad urbana, acompañada por extensísimos territorios en donde se imponen los horrores feudales. En 1955, los índices de lectura y el respeto de las libertades individuales eran aún más bajos que hoy. En 1955 Colombia tenía una larga tradición de centralismo y cierre de fronteras físicas y mentales. Hasta 1955, año de fundación de la revista *Mito*, lo que se había escrito sobre el cine en Colombia estaba dictado por el mercadeo o por un apasionamiento de cronista cultural que carecía de profundidad. Un año antes, en 1954, Gabriel García Márquez inició su labor como crítico cinematográfico, sin que marcara grandes diferencias con el pasado: como crítico cinematográfico, Gabo desarrolló su oficio en *El Espectador*, *El Universal* y *El Heraldo* y, a pesar de su talento en tantos otros frentes, en el caso de la crítica los resultados que ofrecía no eran muy diferentes de los de comentaristas anteriores: las de García Márquez eran columnas apasionadas, teñidas de opiniones políticas que poco se preguntaban por el desarrollo cinematográfico. Gabo también estuvo vinculado con la revista *Mito*, donde publicó algunos de sus primeros textos literarios, pero ninguna crítica cinematográfica. Los nombres que hicieron de *Mito* el primer espacio consistente para una crítica de amplios horizontes culturales, que se preguntaba por el desarrollo del cine en vinculación con otras artes y con

contextos históricos, fueron los de Hernando Salcedo Silva (1916-1987), Jorge Gaitán Durán (1925-1962), Hernando Téllez (1908-1966), Hernando Valencia Goelkel (1928-2004), Guillermo Angulo (nacido en 1928) y Francisco Norden (nacido en 1929).

Revista *Mito*

En 1955, año de fundación de la revista *Mito*, habían pasado poco menos de 12 meses desde la realización del filme colombiano **La langosta azul**, cinta experimental en la que participaba uno de los más impresionantes carteles de la cultura colombiana: el librero catalán Luis Vicens —fundador del Cine Club de Colombia y de la Cinemateca Colombiana—, el fotógrafo Nereo, el artista plástico Grau y los escritores Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, entre otros. Antes de ese filme, el cine colombiano había tenido un período breve y brillante, el período silente, que terminó con la llegada del sonido, y tras el silencio y la frustración de los cinematografistas, había llegado en los años 40 un tiempo cantado, ruidoso e inane, con películas que imitaban los musicales mexicanos y argentinos y que al final no podían ni sincronizar el sonido, así que pasaron sin gloria. Ese era el cine colombiano que existía en el año de la fundación de la revista *Mito*, y a pesar de todos los valores de las críticas publicadas en sus

Hernando Salcedo Silva

El cine era como la vida

Por Alberto Navarro

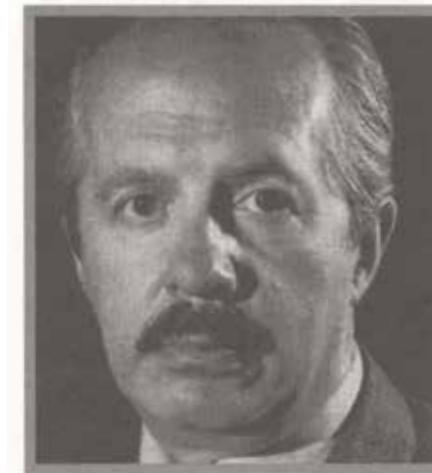


Foto de Hernando Salcedo Silva, publicada en la revista *Kinetoscopia*, no. 73, 2000.

páginas, el diálogo posible con los creadores del cine nacional era muy poco.

En la revista *Cinemateca*, el abogado y crítico de cine Orlando Mora afirma que la carencia de un cine nacional limita el desarrollo de la crítica cinematográfica⁵. En ese mismo texto de la transición hacia el siglo XXI, en que evalúa el sentido y desarrollo de la crítica cinematográfica en Colombia, Mora afirma que, a pesar de las muchas debilidades

► 5 • Orlando Mora. “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un filme”. *Cinemateca*, 10 (2000). Cinemateca Distrital del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.





▣ Cubierta catálogo, *Cine colombiano 1950-1973*.

► 6 • Como decía Luis Ospina en el documental que hizo Roberto Triana sobre Mayolo, “nos cansamos de hacer crítica en una revista, y decidimos hacerla con **Agarrando pueblo**”.

y de la sensación general de que no existe crítica del arte en Colombia, sí ha habido una evolución en la crítica cinematográfica, y asegura que esta ha sido posible gracias a tres factores: la generalización de carreras universitarias que incluyen formación audiovisual (como las carreras de periodismo y comunicación social), la existencia de programas de formación de públicos (como los que reali-

zaba en Bogotá Hernando Salcedo Silva y Hernando Martínez Pardo y en Medellín Luis Alberto Álvarez) y la llegada del video, que permitió ver todo el cine del mundo. En relación con este tercer factor, Mora recuerda una pregunta que con frecuencia hacía Darío Ruiz Gómez en cualquier debate sobre cine: “¿Esa película la viste o la leíste?” Es evidente que con programas de educación formal, con la evolución tecnológica que facilita el acceso a obras audiovisuales y con la existencia de espacios para la sensibilización de públicos y realizadores es posible el surgimiento de un pensamiento crítico alrededor del cine. Que este pensamiento se desarrolle y tenga algún fruto ya es otro tema, y pasa por lograr que esas reflexiones se vuelquen en la creación⁶ y esas ideas encuentren lectores con quienes dialogar a través de publicaciones. Acerca de la posibilidad de encontrar espacios para la publicación de crítica cinematográfica, Mora es pesimista: “Con unos periódicos que en general quieren parecerse cada vez más a la televisión por el carácter ligero y digerible de los textos que aconsejan, es difícil encontrar apoyo para un tipo de escritos más densos y provocadores. Por eso es más frecuente la información que la crítica”.

Ya se sabe que las revistas y periódicos no son la única opción para un registro histórico y para la presencia de una crítica cinematográfica; que también los libros son un



▣ Sala de la Cinemateca Distrital, *circa, 1990*.

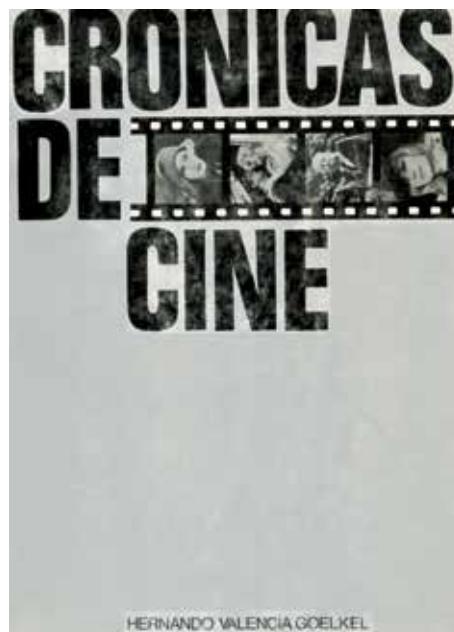
espacio posible. Sin embargo, en este campo los espacios también son pocos: como se señaló en párrafos precedentes, Colombia no es un país de lectores, y esa realidad incide de manera directa en el número de títulos que se editan y en el volumen de producción de cada título. En términos cuantitativos, y de acuerdo con los registros del Número Estándar Internacional de Libros (o *International Standard Book Number*, ISBN), en total en los países de América Latina se publicó en 2012 un acumulado de 188.388 títulos, de los cuales 324

eran sobre cine, y en 2013 no se presentó una gran variación: las cifras fueron de 194.009 y 353, respectivamente. De esos títulos, en 2012 Colombia solo aportó 19 libros sobre cine y en 2013 una cifra aún menor: 15⁷.

1971 a 2001: publicaciones de la Cinemateca Distrital

La labor de crear una cinemateca en un país sin cine nacional tuvo mucho de sueño quijotesco. Los primeros meses de la

► 7 • Cifras proporcionadas por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc)-Unesco.



▣ *Crónicas de cine*, de Hernando Valencia Goelkel, 1974.

Cinemateca estuvieron dedicados a labores burocráticas, como pasa en la fundación de cualquier institución pública del mundo, pero ya en octubre de 1971 empezaron las muestras de cine en la sala Oriol Rangel del Planetario Distrital, con una programación que es ejemplo del cine que circulaba por salas alternativas en la época: maestros del cine clásico francés, la edad de oro de la comedia americana, expresionismo alemán, documentales y la obra de Charles Chaplin, entre otros. Estas

muestras de cine se acompañaron con plegables que las presentaban y que son la semilla de todas las publicaciones de la Cinemateca Distrital de Bogotá.

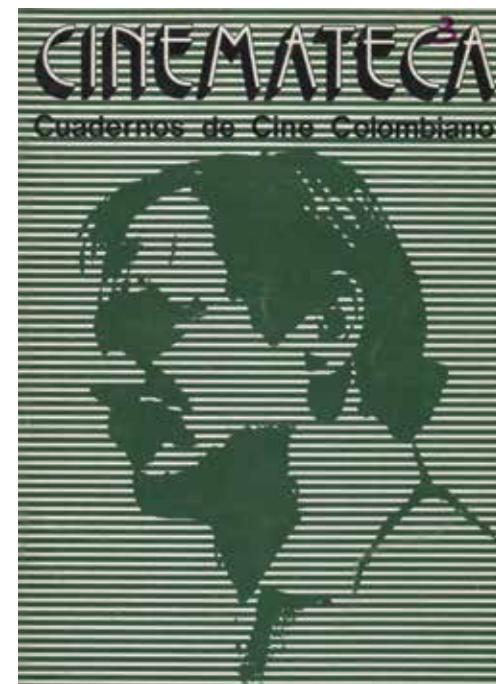
En 1973 la Cinemateca realizó la primera muestra de cine colombiano de toda la historia del cine nacional: “Cine colombiano 1950-1973”, que contó con un emblemático catálogo. Ese catálogo llevaba en su portada la imagen más famosa del documental **Chircales**: la del niño rubio que carga ladrillos a la espalda. En 1972, tras cinco años de trabajo, Marta Rodríguez y Jorge Silva habían concluido el documental **Chircales**, que es la primera cinta colombiana con una amplia participación y premios en festivales internacionales (Leipzig y Oberhausen, entre otros). Esa primera publicación de la Cinemateca era muy sencilla: un catálogo daba a los asistentes a la sala la sinopsis y ficha técnica de las películas proyectadas, pero, en su sencillez, esa primera publicación es literalmente el fundamento de todo el trabajo de publicaciones de la Cinemateca: la decisión de la portada demuestra conocimiento del cine nacional y de un cine con valores trascendentes, y la selección de películas y el rigor de la información demostraban interés en construir una memoria del cine nacional, incluso en una época en que se había olvidado el pasado del cine colombiano y lo que se filmaba era poco y de calidad discutible.

En 1974 la Cinemateca Distrital publicó el primer libro de su historia: *Crónicas de cine*, de Hernando Valencia Goelkel, quien, como se ha mencionado, fue uno de los fundadores de *Mito* y de la Cinemateca. Este libro recogía una selección de críticas editadas entre 1959 y 1974 y es un importante paso en la construcción de una crítica de cine en Colombia. En 1981 se inicia la publicación de los *Cuadernos de cine colombiano*. Hasta 1988 se editaron 25 Cuadernos con el apoyo de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Retrospectivamente, se puede ver que esos primeros 25 Cuadernos son la colección más importante entre las publicaciones que en sus primeros 10 años de trabajo realizó la Cinemateca, y aunque no tuvieron la amplia distribución que merecían, esas primeras obras monográficas preservaron la memoria del cine nacional y hoy son testimonio de las propuestas de Cine Mujer, de la primera etapa de Luis Ospina, del trabajo de Oswaldo Odupeyly y de la labor de muchos otros. Son títulos que todos los interesados en el cine colombiano atesoramos.

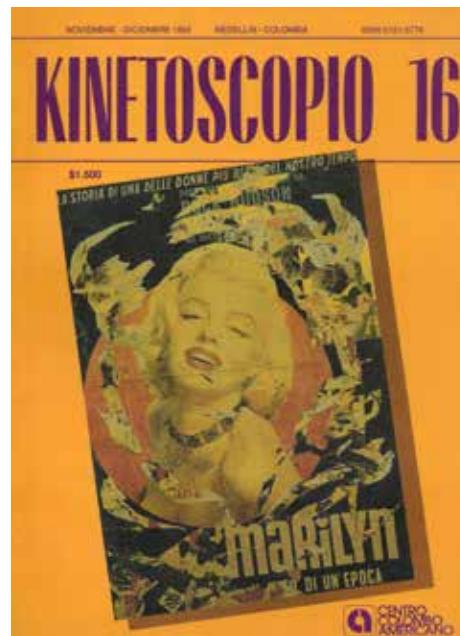
Dos fueron las debilidades de esos primeros *Cuadernos*: el diseño, que, aunque respondía a la época, envejeció rápido y mal, y un contenido siempre laudatorio. Cada uno de los 25 *Cuadernos de cine colombiano* eran un homenaje a sus protagonistas. Sin duda los homenajes son necesarios, pero en ninguno de



▣ Cubiertas, *Cuadernos de cine colombiano*, 1982.



► 8 • En este mismo Cuaderno de cine colombiano no. 22, encontramos el artículo: "Revista Cinemateca con el guion de tres épocas" escrito por Pedro Adrián Zuluaga (ver página 182).



▣ Cubierta de la revista *Kinetoscopio* no. 16, 1992.

esos Cuadernos había siquiera un asomo de mirada crítica ni una pizca de interés en la construcción de una versión que no fuera una historia oficial y feliz del cine nacional. Dos defectos en 25 títulos que hoy siguen siendo imprescindibles a la hora de recordar el cine colombiano.

El mismo año en que se inician los Cuadernos de cine colombiano, en 1981, se pone en servicio la biblioteca de la Cinemateca, con más de 600 libros y revistas espe-

cializadas. El archivo gráfico de la Cinemateca contaba en ese momento con 350 afiches y 700 fotografías de cine colombiano y latinoamericano. Ambos ejercicios: el de investigar y publicar, y el de poner al acceso del público una amplia colección de soportes de la memoria audiovisual, hacen parte de una misma labor y son coherentes, como parte de los intereses de preservar la historia audiovisual del país.

Otra publicación de la Cinemateca que marcó un hito fue la revista *Cinemateca*⁸, que inicia su carrera en 1977, año del suicidio de Andrés Caicedo. Ese valioso primer número de *Cinemateca* está enteramente dedicado a Caicedo, a su revista *Ojo al cine* y a su aporte a las artes colombianas. De la revista *Cinemateca* se editaron 12 números hasta el año 2000. El último fue diverso y disperso, con un diseño mejor que el de los primeros números, pero muy distinto del precedente. Este número 12, como las revistas que lo antecedieron, cuenta con textos valiosos de autores como el ya citado Orlando Mora, Enrique Pulecio, R. H. Moreno Durán, Hugo Chaparro, Juan Manuel Roca, Esteve Riambau, Amanda Rueda, Octavio Arbeláez, Gilberto Bello, Diego Rojas y Augusto Bernal, entre muchos otros.

La revista *Cinemateca* fue importante: propuso diálogos entre el cine internacional y el colombiano; fue tribuna de críticos, escritores y cinematografistas nacionales; recogió la

memoria de revistas previas, como *Ojo al cine*; e inspiró el desarrollo de otras publicaciones periódicas, como *Kinetoscopio*, que en 1992 crearon los fallecidos Paul Bardwell, Luis Alberto Álvarez y Juan Guillermo López, y que tras 25 años se sigue publicando.

El cine colombiano de los años setenta se caracterizó por un instrumento estatal que buscaba fomentar el desarrollo del cine: el "Sobreprecio". El 6 de septiembre de 1972, la resolución 315 de la Superintendencia de Precios fijó un cobro adicional en cada boleto, para recaudar un dinero que a través de los exhibidores debía pasar a los realizadores de cortos y largos colombianos. Gracias a este instrumento, en tres años la producción de cortos pasó de 6 a 83. La medida, en principio útil, pues logró la producción de algunos cortometrajes con relevancia estética e histórica, pronto se convirtió en una manera de hacer dinero fácil: muchos realizadores empezaron a hacer cortos con retazos de filmes o de comerciales y en las grandes pantallas se proyectaron cintas que llevaban el sello de ser cine colombiano, siendo productos sin ningún valor estético ni mínimos estándares técnicos, y ello a pesar de la creación de una Junta de Control de Calidad. Desde entonces, tanto la Junta como la medida del Sobreprecio han recibido todo tipo de críticas, y es verdad que gracias al sobreprecio se realizaron más de 600 cortos (439 de ellos documen-



▣ El cortometraje del *sobreprecio*, 1982.

tales), filmes en los que muchos realizadores pudieron formarse, pero, como dice Camila Loboguerrero, fueron esos trabajos los que inician la "leyenda negra del cine colombiano", la que asegura que la calidad del cine nacional es inferior al de cualquier otra cinematografía.

En 1982, para reflexionar sobre el fenómeno del Sobreprecio, la Cinemateca publica el libro *El cortometraje del sobreprecio*, de Carlos Álvarez, cuyos textos, como su cine (¿Qué es



Boletín Súper 8, no. 3, 1985.

►9• Se regresó al concepto original de la palabra “cine”, que es la abreviatura de “cinematografía”, de “escritura con imágenes en movimiento”, sin importar si esas imágenes se capturan en material fotoquímico, magnético o digital o se desarrollan para la pantalla grande o para cualquier otra pantalla.

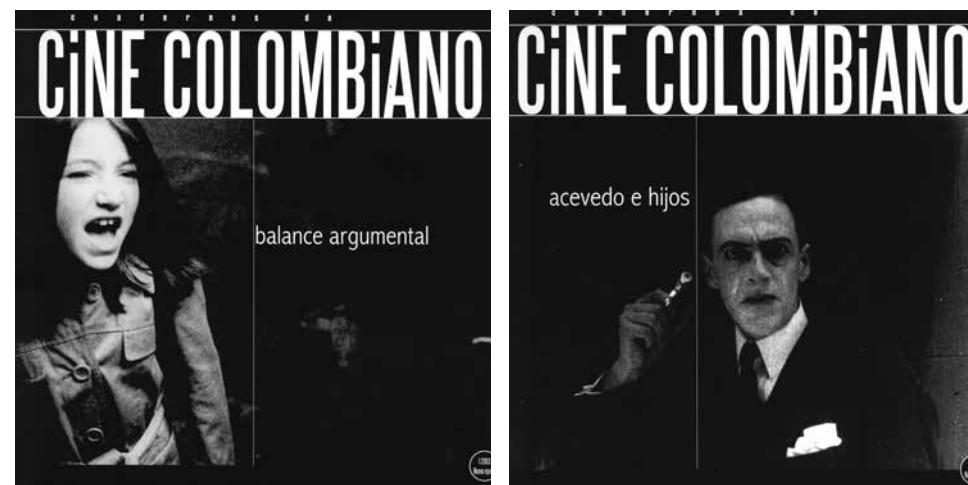
la democracia? - 1975), entre otras producciones, siempre fueron críticos de las realidades colombianas. Sobre esa publicación, el historiador Diego Rojas nos recuerda que la obra se publicó sin el prólogo, “por razones institucionales”, y que luego ese mismo prólogo se editó de manera independiente.

Otras dos interesantes experiencias en publicaciones de la Cinemateca a comienzos de los años ochenta las representan los cuadernillos que fueron resultado y parte del proceso de los talleres de crítica que por

entonces dictó Lisandro Duque, y en 1984 el boletín *Súper 8*, que presentaba la obra de creadores alternativos. En ese entonces, muchos cinematografistas jóvenes y con pocos recursos se expresaban a través de cámaras con cintas de Súper 8 milímetros. Esas pocas publicaciones sobre el fenómeno del Súper 8 demuestran que muchos de quienes dirigieron la Cinemateca estuvieron interesados tanto en lo mejor del cine del mundo como en cualquier forma de creación audiovisual de Colombia.

2001: los Cuadernos de cine colombiano de la nueva época

En el año 2001, la Cinemateca Distrital cumplió 30 años “descubriendo miradas”, como dijimos en ese entonces. En ese año se inició un proceso que renovó el concepto de lo que la Cinemateca entendía como cine⁹ y de lo que sus publicaciones debían ser. Así, se decidió crear una colección que representara su labor y su compromiso con el desarrollo del cine colombiano. El título que entonces se escogió fue el de *Cuadernos de cine colombiano*, por su relevancia histórica, por la claridad del compromiso, expresada en su título, y por su conexión con los clásicos *Cahiers du Cinema*, que habían inspirado el



Cubiertas de los Cuadernos de cine colombiano - nueva época números 1 y 2, 1993.

nombre original de la colección; sin embargo, y a pesar de ese homenaje, los *Cuadernos de cine colombiano* de la nueva época poco tenían que ver con las 25 publicaciones de la década de los ochenta.

En el mismo período de nacimiento de los *Cuadernos de cine colombiano – nueva época* se creó la página web de la Cinemateca (www.cinematecadistrital.gov.co) y se publicó un CD-ROM sobre la historia del cine colombiano y de la Cinemateca de 1971 a 2001¹⁰. A los 30 años de actividades era claro que existían nuevos medios para la creación y la memoria, y se buscó la manera de aprovecharlos.

Los primeros cinco *Cuadernos de cine colombiano – nueva época* marcaron la pauta en diseño y contenidos de lo que desde entonces ha venido sucediendo con nuestra colección insignia. El desarrollo del diseño y de la imagen de estos *Cuadernos* tomó casi año, y la construcción de sus contenidos llevó dos. En 2003 se imprimieron los cinco primeros números que en todo sentido indicaron el camino de la colección: *Balance argumental* (no. 1), *Acevedo e hijos* (no. 2), *Víctor Gaviria* (no. 3), *Rostros y rastros* (no. 4) y *Balance documental* (no. 5). Los *Cuadernos* de la nueva época empezaban por mostrar los cambios en el cine de Colombia. Decía la presentación de aquel primer número:

►10• Descubriendo miradas: historia del cine colombiano y de la Cinemateca Distrital (1971-2003). cd-rom que incluye cronologías, biografías, selección de textos sobre el cine colombiano y una docena de cortometrajes financiados por las convocatorias de la Cinemateca, entre otros documentos.



▣ Cubierta de Cahiers du Cinema no. 557, 2001.

► 11 • Hoy Proimágenes Colombia.

En el 2001, la Cinemateca Distrital cumplió 30 años descubriendo miradas, acompañado a los creadores, estimulando económicamente la producción, formando públicos y realizadores, y preservando y haciendo circular nuestra memoria audiovisual. Con estas líneas, quien hoy dirige esta institución se siente orgulloso de presentar otra forma de hacer común nuestra memoria: el primer número de una nueva época de los Cuadernos de cine colombiano [...]. De 1981 a 1988, se editaron 25 Cuadernos por

iniciativa de la Cinemateca Distrital [...], muchos cambios se han producido de 1988 hasta ahora: FOCINE desapareció y el video acercó un mayor número de personas a la creación de imágenes. En estos años la ciudad habitó el cine colombiano, el Ministerio de Cultura nació y desde este se engendraron la Dirección de Cinematografía y Proimágenes en Movimiento¹¹.

Las crisis económicas y las múltiples guerras robaron el aliento a muchos, pero las imágenes en movimiento no dejaron de producirse. Los sueños continuaron y la necesidad de recrear el mundo a través del audiovisual se impuso sobre los más pesimistas.

Al lado del audiovisual colombiano, la Cinemateca Distrital ha continuado su camino y hoy esta institución, también pequeña y tozuda como nuestro cine, entrega al público y a los creadores una nueva época de los Cuadernos. Este primer número presenta cuatro artículos sobre el audiovisual nacional, que buscan ser un balance del argumental realizado durante los años en que los Cuadernos aguardaron en los estantes y los sótanos su momento para continuar escribiendo la historia [...]. Balance argumental, el primer número de estos Cuadernos incluye un artículo de la comunicadora social Diana Osorio Gómez sobre las mujeres y el cine en Colombia [...]. El periodista y crítico de cine Oswaldo Osorio presenta en su artículo titulado “Del cine político a lo políticamente correcto” [...]. El arquitecto y crítico Mauricio Durán nos entrega una mirada sobre uno de los más llamativos fenómenos del cine nacional en estos años: el paso del cine rural al cine

urbano. Este número de los Cuadernos concluye con un texto sobre el video y las posibilidades que ofrecen los nuevos medios, escrito basado en una conversación sostenida con el realizador Andrés Burbano. Este texto resulta imprescindible si se tiene en cuenta que los Cuadernos de la vieja época nada decían del video y que este medio, junto con la Internet se han convertido en herramientas capaces de transformar por completo la relación de los creadores con sus imágenes y su público. [...]

Aunque, como suele decirse, los textos de estos Cuadernos reflejan la posición de quienes los firman y no necesariamente la de la Cinemateca Distrital y la Alcaldía Mayor de Bogotá, también es necesario decir que no puede creerse en una historia uniforme, de héroes y vencedores. Estos Cuadernos deben ser, como el cine colombiano, un espacio para las contradicciones y las preguntas: ¿Cine de autor o cine comercial? ¿Apología a la violencia o retrato social? No: cine, opiniones escritas o fotografiadas con convicción por quienes las han pensado en un país que bulle y que no puede permitirse más espacios sin opinión y más temor a las palabras”

La presentación del número 5 de los Cuadernos de cine colombiano— nueva época, completaba los principios de esta propuesta, que en parte refleja la política editorial de la Cinemateca:

En las introducciones que acompañan estos cinco primeros Cuadernos hemos venido planteando nuestros principios editoriales,

que aquí resumiremos en cinco ideas. La primera de todas, que estos Cuadernos, como el cine nacional, plantean constantes contradicciones y existen gracias al compromiso de sus autores: no hemos buscado construir una única versión de los hechos de nuestro cine, ni una “historia oficial”, sino una memoria y una reflexión caracterizadas por las preguntas de los protagonistas. Cada autor de estos cuadernos (incluido su director) ha expresado lo que a su entender ha sido la historia de nuestro cine,

▣ Lanzamiento de los Cuadernos de cine colombiano - nueva época, no. 21, Carlos Mayolo, Cinemateca Distrital, 2015.



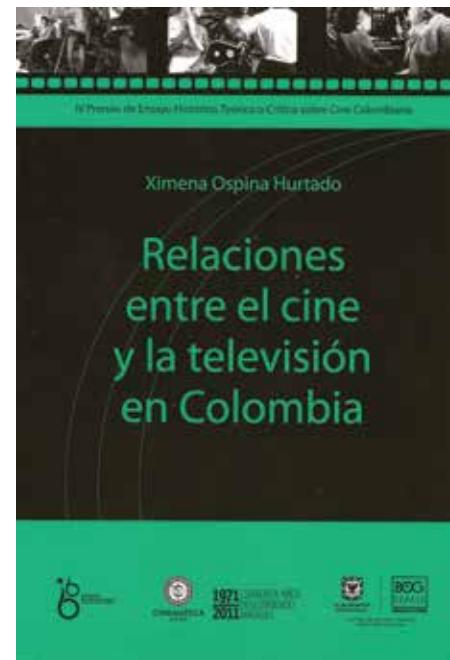


▣ Cubierta de Bogotá fílmica, 2012.

y lo único que hemos exigido ha sido rigor académico en las afirmaciones. La segunda idea es que la selección de los autores de estos cuadernos expresa nuestra fe en la memoria de los experimentados y en el talento de los jóvenes: estas páginas las comparten personas de la experiencia de Jorge Ruffinelli (Víctor Gaviria), profesor de la Universidad de Stanford; Gustavo Fernández (Balance documental), profesor de la Universidad Nacional de Colombia, y los profesores de la Universidad del Valle, Ramiro Arbeláez (Rostros y

rastrós) y Óscar Campo (Balance documental). Al lado de estos investigadores están los nombres de talentosos jóvenes, como Diana Osorio (Balance argumental), Cira Inés Mora y Adriana Carrillo (Acedo e hijos) y María Fernanda Luna (Rostros y rastros), entre otros. // Las ideas tercera y cuarta se manifiestan en la selección de los temas: nos parece necesario entender nuestra memoria de imágenes en movimiento como la historia no tanto de un “cine nacional”, sino de un “audiovisual nacional”, y esta posición ha sido clara desde Balance argumental. También hemos querido dejar claro que aunque los gobiernos de Colombia han estado enfermos de centralismo, su producción audiovisual no [lo ha estado]: en el breve espacio que permiten estas primeras páginas de los Cuadernos se ha dado cabida por igual a experiencias del altiplano cundiboyacense, trabajos paisas, milagros caleños y esperanzas caribes. // Una quinta y última idea descansa en la manera como hemos compuesto los grupos de los Cuadernos: un fenómeno argumental y un fenómeno documental contemporáneos, más el rescate de un hecho audiovisual no contemporáneo [...]. // La existencia de estos cinco Cuadernos nos llena de orgullo, tanto por la calidad de su diseño y contenido como por la riqueza de sus perspectivas. Para la nación de naciones que es Colombia, nada mejor que una memoria diversa y capaz de representar su multiplicidad.

Tras más de una década, la colección *Cuadernos de cine colombiano – nueva época*



▣ Cubiertas de las becas de investigación antes y después de su renovación. Izquierda: beca 2008 *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*, Ximena Ospina Hurtado, 2011, y derecha: beca 2012, *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, Pablo Mora, 2015.

ha conservado su forma y su espíritu, y se ha fortalecido: en el último lustro, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia se asoció a la iniciativa y paralelamente se creó la figura de “Editor invitado”, para tener siempre a un especialista a cargo de cada uno de los títulos de la colección.

A medida que se desarrollaban los *Cuadernos*, muchas otras publicaciones se



realizaron, entre las que se cuentan las estu-
pendas *100 años Lumière: retrospectiva de la obra documental de los grandes cineastas franceses desde Louis Lumière hasta nuestros días* (1993), *Kurosawa 101* (2012), *Materia y cosmos: las películas de Artavazd Pelechian* (2012), *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica* (2009), *Jorge Silva y Marta Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (2008), *Bogotá*

► 12 • Ambos títulos se pueden descargar en PDF en línea:



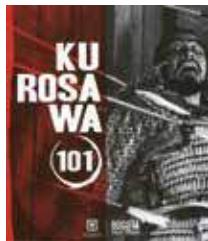
► 13 • Gilles Colleu. *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca, 2008.

► 14 • Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.

filmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural (2012) y *Nueva Cinemateca de Bogotá* (2014) que presenta una historia del cine colombiano y de la Cinemateca Distrital. Aunque en la Cinemateca Distrital hemos tomado la decisión de privilegiar el desarrollo de colecciones por sobre la edición de títulos aislados, es muy probable que en casos especiales se continúen editando libros extraordinarios como respuesta a oportunidades que podrían estar representadas en un patrocinador inesperado o un suceso extraordinario (la creación de la nueva Cinemateca de Bogotá, por ejemplo).

Catálogos razonados, colección Becas, publicaciones en video y en Internet (2012)

En el año 2005, la Cinemateca Distrital – entonces parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo – inició su Programa de Becas de Investigación, que desde entonces ha financiado una pesquisa anual sobre cine colombiano y ha publicado esa investigación. En el año 2006 se editó el primer número de esa colección, que tiene muchos valores, siendo el primero de todos el ser resultado de una beca otorgada a través de un concurso público. La debilidad de esta colección estaba principalmente en su diseño: portadas carentes de creatividad con clichés cinematográficos



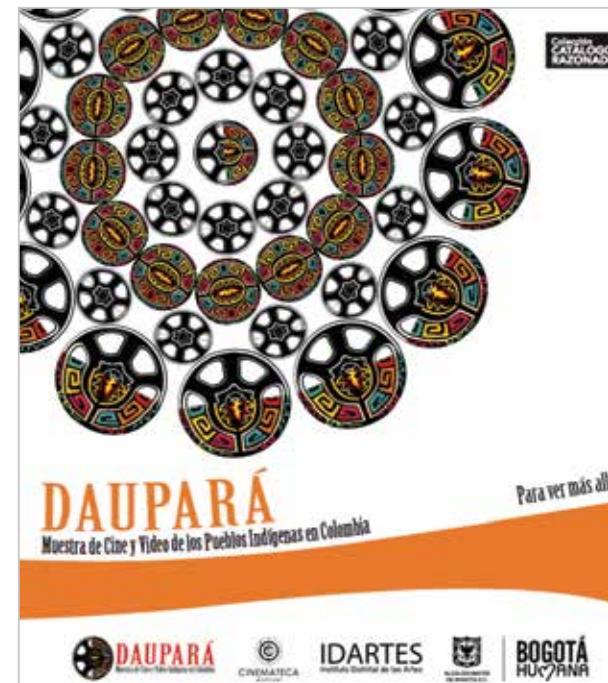
▣ Cubierta de *Kurosawa, 101*, 2011.

como las líneas que imitaban cintas de cine, y un interior abarrotado de letras, con poco aire para los lectores y escasas imágenes. Precisamente porque se ocupa de temas audiovisuales y es importante para la historia crítica del cine colombiano, la colección Becas necesitaba una renovación completa en su diseño. Con esta intención se empezó a trabajar en el año 2012, y en el 2014 se publicó el primer título con nueva imagen: *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. En abril de 2015 se presentó el segundo título de esta renovada colección: *Poéticas de la resistencia*¹². Dos investigaciones de contenidos necesarios que forman parte de bellos libros. No vale la pena hacer libros feos.

Siguiendo criterios en donde predomina el respaldo a la programación de la sala y la oportunidad, la Cinemateca de Bogotá, como muchas pantallas alternativas del mundo, ha hecho catálogos asociados a sus muestras de cine, títulos cuya existencia y diseño dependen tanto del material proyectado como de la efeméride o el socio de turno. Gracias a que se aprovecharon estas oportunidades, la Cinemateca Distrital cuenta en su fondo editorial con títulos fascinantes, como el de *Artavazd Pelechian* o el de *Jorge Silva y Marta Rodríguez*, para mencionar dos importantes casos, pero la oportunidad no puede ser el criterio dominante para la construcción de un

fondo editorial: “La coherencia del catálogo es importante para que el público encuentre su camino [...]. El pasaje de la microedición a la edición profesional viene dado por esa toma de conciencia de que un catálogo se moldea y se construye para ser percibido, para ser comprendido, apreciado por su originalidad y su especificidad”¹³. A esta opinión del francés Colleu se suma la de editores como el italiano Roberto Calasso y otros, quienes opinan que cada título de un fondo editorial debe ser como el capítulo de una misma novela.

En muchos sentidos, la labor editorial de una cinemateca semeja a la de una editorial independiente o, por lo menos, de una editorial que pretende serlo. Decía Pierre Bourdieu que existen dos clases de editoriales: las de ciclo corto, que buscan retornos inmediatos de la inversión y para lograrlo minimizan los riesgos, al adaptarse a las demandas de los mercados, aunque eso significa con frecuencia la rápida obsolescencia de sus productos; y “las empresas con un ciclo de producción largo, fundado en la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales”¹⁴. Las primeras editoriales satisfacen los gustos del mercado, de los lectores existentes; las segundas transforman el mercado, crean lectores con nuevos intereses. Ese proceso de transformar lectores es, como muchos otros que adelanta la Cinemateca, un proceso de formación de públicos.

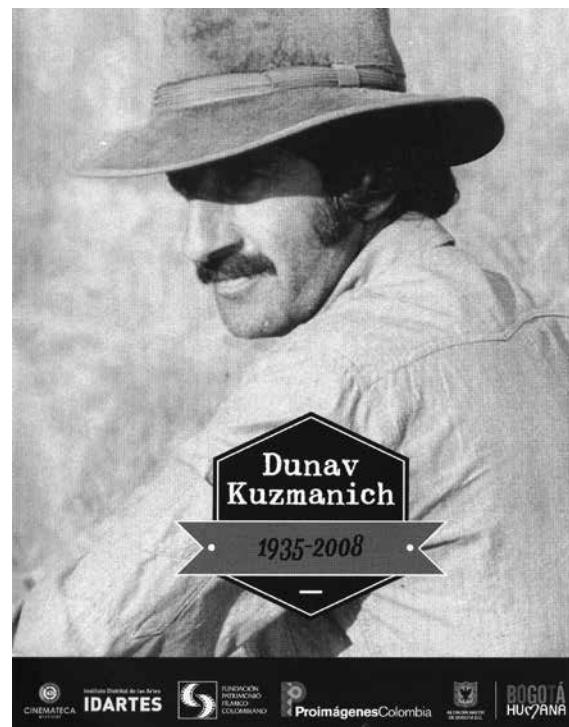


▣ *Catálogos razonados, Daupará*, 2013.

Así como no puede concebirse que la programación de una cinemateca o de una importante sala del circuito alternativo dependa esencialmente del material disponible en las distribuidoras locales, en detrimento de la formación de los públicos y realizadores, tampoco puede esperarse que su fondo editorial esté formado por objetos de formas disímiles y contenidos dictados por el azar. Por estas razones se creó en 2003



▣ Cubierta de la caja *Colección 40/25: joyas del cine colombiano*, 2001.



▣ Cubierta de la caja *Dunav Kuzmanich (1935-2008)*, 2013.

► 15 • La Muestra de cine y video indígena en Colombia, Daupará (en embera, “El poder de ver más allá”), fue concebida en 2009 por un grupo de comunicadores indígenas, activistas y documentalistas: Silsa Arias, del pueblo kankuamo, y Alcibiades Calambás, ligados a la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI); Marta Rodríguez de la Fundación Cine Documental; Carlos Gómez de la Fundación Cinemíngua; Rossana Fuentes del pueblo kankuamo, Rosaura Villanueva y Daniel Maestre del pueblo kankuamo y Gustavo Ulcué del pueblo nasa; Germán Ayala de la Fundación Laboratorio Accionar; y Pablo Mora, documentalista. La Cinemateca se hizo socio del proyecto en el año 2013.

► 16 • *Ciclo rosa*: muestra de cine LGBTI creada en 2001 por el Goethe Institut, el Instituto Pensar de la Universidad Javeriana y la Cinemateca Distrital, con la participación del Centro Colombo Americano de Medellín. *CICLA* (Cita con el Cine Latinoamericano), fundada en el año 2013 por la Asociación de Agregados Culturales de América Latina en Colombia y la Cinemateca Distrital. *Artes mediales*: catálogo que presenta conferencias, ensayos y programaciones audiovisuales asociadas a los seminarios de narrativas transmedia realizados por la Cinemateca en 2013 y 2014. Los PDF de todos los catálogos se pueden descargar en la sección “Multimedia” de www.cinematecadistrital.gov.co.

la colección *Cuadernos de cine colombiano – nueva época* y en 2013 la colección *Catálogos razonados* –con un apellido que trata de marcar una diferencia con los catálogos previos, aunque todo buen catálogo implica el ejercicio de razonamiento sobre las obras curadas–, cuyos cuatro primeros títulos fueron claros en reflejar las prioridades y estrategias de la Cinemateca: *Daupará*¹⁵, *Ciclo rosa*, *CICLA* y *Artes mediales*¹⁶. La Cinemateca Distrital de Bogotá existe para celebrar y explorar la diversidad.

Para preservar, circular y reflexionar sobre el patrimonio audiovisual colombiano, la Cinemateca Distrital también realiza publicaciones en Internet y en video: desde el año 2003 se creó la página de la Cinemateca (www.cinematecadistrital.gov.co) y todos los libros que se imprimen en papel también se publican en PDF para descarga gratuita por Internet. En el año 2012 realizamos un experimento que, por sus costos no hemos podido continuar: el de crear libros electrónicos con los *Cuadernos 17A* y *17B* sobre cine y video indígena: *Del descubrimiento al autodescubrimiento*. Un libro electrónico es un espacio en Internet que aprovecha su presencia en línea: es una obra multimedial e hipertextual. Los *Cuadernos* electrónicos dedicados al cine y al video indígena colombiano no son archivos planos, son espacios que dan acceso a los mismos textos de las publicaciones en papel, junto con videos, archivos de audio y vínculos a páginas de Internet que enriquecen la navegación¹⁷.

Desde diciembre de 2012 se inició el proceso de reformular la página de la Cinemateca Distrital. En 2013 se logró una alianza con la Alta Consejería de las TIC, de la Secretaría de Gobierno de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Desde entonces se han venido desarrollando una serie de tareas de diseño y digitalización de contenidos, que se presentarán públicamente en el segundo semestre de 2015, como la nueva página de la Cine-



▣ *Videoteca local*, 2014.

► 17 • Los libros electrónicos *Cuadernos de cine colombiano – nueva época* (17A y 17B); *Cine y video indígena: Del descubrimiento al autodescubrimiento*, se encuentran disponibles en la sección “Multimedia” de www.cinematecadistrital.gov.co.

► 18 • Para futuras referencias, el total de visitas en el primer semestre (1 de enero a 15 de junio de 2015) al micrositio de la Cinemateca Distrital que hace parte de la página de IDARTES es de 128.786.

mateca Distrital de Bogotá, un espacio que, entre otros servicios, contará con información completa de las diferentes programaciones de la Cinemateca (tanto en su sede principal como en espacios asociados), información de las convocatorias y procesos en curso, una mediateca virtual que tendrá todo el fondo editorial de la Cinemateca, junto con otros libros y revistas digitalizados, afiches, fotos, archivos de audio y películas, y será una página que ofrece programas de formación en línea a través del aplicativo Moodle¹⁸. Para



Página de Facebook de la Cinematheca Distrital.



Perfil de Twitter de la Cinematheca Distrital @cinemathecadb.

concluir estas líneas sobre las publicaciones en Internet, es inevitable mencionar las redes sociales, que son herramientas de divulgación. Al iniciar el segundo semestre del año 2015, el Facebook de la Cinematheca tenía 30.900 seguidores, el de la Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales (BECMA) 3.580 y el Twitter de la Cinematheca, 19.000.

En el año 2008 se inició un conjunto de publicaciones que tecnológicamente era impensable cuando se creó la Cinematheca: las colecciones de video. La primera selección de este tipo la publicó la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) con el apoyo de la Cinematheca Distrital, que en ese momento hacía parte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño —dependencia de la Alcaldía Mayor de Bogotá que aparece como patrocinadora de la caja—. La estupenda Colección Cine Silente Colombiano de la FPFC incluye filmes producidos en el país de 1915 a 1933 y tres documentales contemporáneos sobre ese período: **Garras de oro** (1926), **Manizales City** (1925), **Bajo el cielo antioqueño** (1925), **Alma provinciana** (1926), **Archivo histórico cinematográfico de los Acevedo** (1915-1933), **Acevedo e hijos: por un arte propio** (2006), **La tragedia del silencio** (1924), **Los Di Domenico: pioneros del cine Colombiano** (2006), **Madre** (1924), **Aura o las violetas** (1924), **Como los muertos** (1925), **1897-1937: Cuatro décadas de cine silente**

en Colombia (2006), **El amor, el deber y el crimen** (1926).

En el año 2001, la Cinematheca Distrital de Bogotá cumplió 40 años de labores y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano cumplió 25. Por ello, en una primera edición con patrocinio de la empresa Cine Colombia, se publicó la caja *40/25: Joyas de cine colombiano*, que reunió 16 filmes, una variopinta muestra del cine nacional que incluye títulos realizados de 1930 a 2012, que abarcan tanto materiales patrimoniales de la FPFC y la Cinematheca, como cintas financiadas a través de las convocatorias de la Cinematheca Distrital.

En el año 2013, con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y por primera vez con Proimágenes Colombia, se publicó una caja de películas *Dunav Kuzmanich (1935-2008)*, el director chileno en el cine colombiano, colección que incluye un cuadernillo con información básica sobre los títulos seleccionados, un documental sobre Kuzmanich realizado por Javier Mejía y cinco filmes dirigidos por Dunav Kuzmanich en Colombia, lugar que fue su segunda patria y en donde desarrolló la mayor parte de su obra. También con la FPFC, en el año 2012 se inició el proceso de creación de la caja *Movimientos sociales a través del cine colombiano*, el resultado de una investigación que se preguntaba en qué medida las imágenes en movimiento del

país habían representado sus movimientos sociales —campesinos, estudiantiles, por los derechos de la mujer, etc.—, la respuesta audiovisual a esta pregunta se presentó en abril de 2015 e incluye tres nuevos documentales¹⁹ que presentan el desarrollo histórico de los movimientos sociales desde la primera mitad del siglo XX, y lo hace con profusión de imágenes, tanto del cine como de la televisión nacional. Estos tres documentales van acompañados de algunas obras completas que son emblemáticas en nuestro cine: una selección de noticieros de la familia Acevedo (de 1929 a 1946), el documental **Chircales** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972) y el argumental **Canaguaro** (Dunav Kuzmanich, 1981).

En el año 2012 se inició la publicación de dos colecciones de video que recogen los resultados de la estrategia Cinematheca rodante: *Videoteca local* y *Cinematheca rodante*. Estas cajas incluyen una serie de títulos en DVD y un cuadernillo con la información básica de las obras seleccionadas.

Videoteca local es el programa de preservación de la estrategia Cinematheca rodante, actividad a través de la cual se han venido recopilando las obras de los creadores audiovisuales de las localidades de Bogotá del año 2004 al 2015. Todo el material recogido hace parte de la colección de la mediateca BECMA, y los mejores 50 a 55 trabajos que se



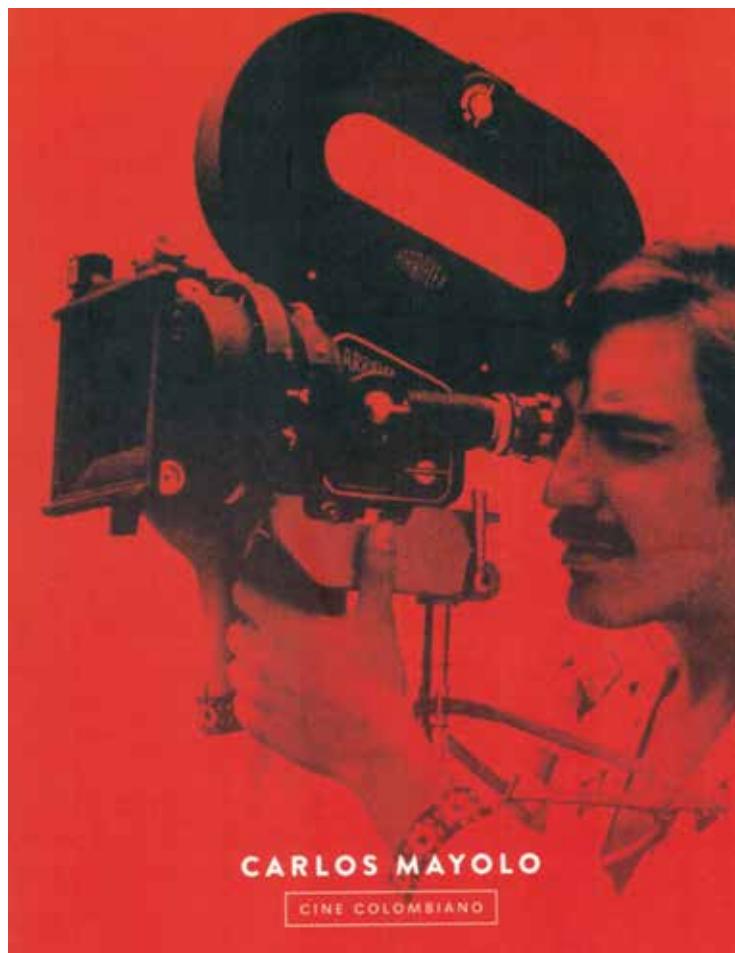
Cubierta caja de películas *Movimientos sociales a través del cine colombiano*. 2014.

encuentran cada año se publican en cajas de video para entregar a sus creadores, a bibliotecas públicas y a otras cinematecas. Hasta el momento se han publicado *Videotecas* con trabajos realizados en las localidades de Ciudad Kennedy, Suba y Ciudad Bolívar en 2012; Usme, Fontibón, Usaquén, Rafael Uribe

► 19 • **El principio de la rebeldía (1915-1960)**, **Entre la guerra y la resistencia (1960-1985)** y **El inicio de la reconciliación (1985-2015)**, realizados por Enrique Garzón con la investigación de Gustavo Becerra Jurado.

Uribe y Tunjuelito en 2013; y Teusaquillo, Santa Fe, Mártires, San Cristóbal y Puente Aranda en 2014. La colección de películas *Cinemateca rodante* tiene el nombre de la estrategia que le dio origen y recoge cortometrajes resultado de los talleres de formación para la creación. A la fecha se han publicado dos cajas: la de 2013 con ocho títulos de las localidades: Ciudad

 Cubierta caja de películas de Carlos Mayolo, 2015.



Bolívar, Ciudad Kennedy, Usaquén, Suba y Fontibón; y la de 2014 con nueve títulos de: Suba, Ciudad Bolívar, Rafael Uribe Uribe, Ciudad Kennedy, Usaquén, Fontibón, Tunjuelito y Usme.

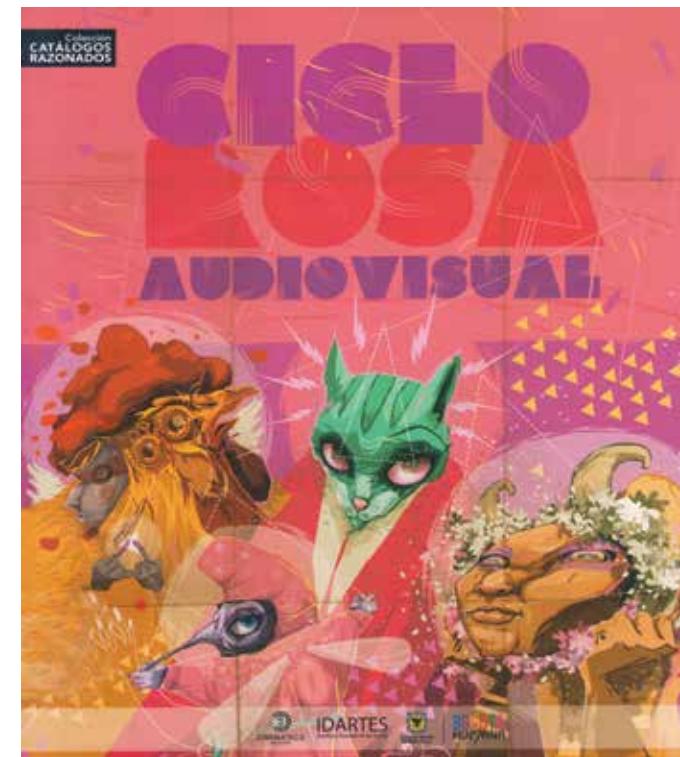
Todas estas cajas se distribuyen nacional e internacionalmente para que hagan parte de colecciones de universidades, centros culturales, bibliotecas públicas, miembros de la Red de Bibliotecas Iberoamericanas de Cine (BIBLIOCI) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), y algunas colecciones alimentan programas de circulación de la Cinemateca como Cine para Exportar, Salas Asociadas y Salas Aliadas.

En 2015 también se ve la luz de una nueva generación de colecciones de video: *Cine colombiano*, una selección cuyo primer número está dedicado a Carlos Mayolo. Esta nueva colección incluye filmes recientemente restaurados y digitalizados en alta definición, se producirán en soporte Blu-Ray y DVD, contará con subtítulos en inglés y un cuadernillo bilingüe, y estará acompañado por una página en Internet que ampliará las búsquedas de investigadores y público en general. Esta nueva colección es posible gracias a recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) y el trabajo de los equipos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Proimágenes Colombia y la Cinemateca Distrital.

Pensar la Cinemateca como una editorial independiente

En términos estrictos, esta Cinemateca, que hace parte del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de la Alcaldía Mayor de Bogotá, no puede ser una editorial independiente. Por definición, es una institución estatal que desarrolla labores editoriales, es una editorial estatal, pero la independencia de una editorial no la define el tamaño ni la fuente de los recursos, la define su razón de ser y sus decisiones. Por ello, queremos entender la Cinemateca Distrital como editorial independiente, en el sentido en que lo enuncia la declaración de los editores independientes de Dakar 2003: "los editores independientes son los actores esenciales que permiten la difusión de las ideas, la promoción de los patrimonios culturales, la transmisión de los saberes plurales"²⁰.

Los gestores culturales de América sabemos, como lo saben los de otros continentes, que no es tan grande la distancia entre las realidades de la industria editorial y las de la industria audiovisual²¹. En ambos casos, la búsqueda de la diversidad y la calidad técnica, el respeto de valores estéticos y la defensa de los patrimonios culturales se enfrentan con similares obstáculos, y en ambos casos el perseguir esas búsquedas es fundamental para el desarrollo de una nación.



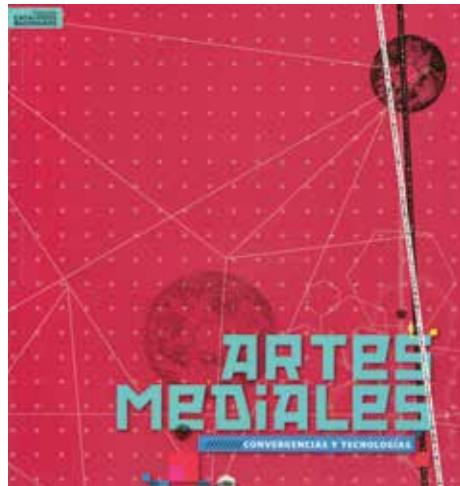
 Cubierta *Catálogos razonados, Ciclo rosa*, 2013.

Mientras las editoriales privadas están sujetas al balance de pérdidas y ganancias, y se enfrentan al reto cotidiano de cumplir con su misión y acumular, junto al valor de marca, un capital económico que les permita fortalecerse, las editoriales estatales se enfrentan a las presiones que supone la búsqueda de capital político.

Los libros que de verdad importan son los que trascienden el tiempo, los que contribuyen a la construcción de la memoria de la humanidad y a expandir sus horizontes culturales.

► **20** • Alianza Internacional de Editores Independientes (www.alliance-editeurs.org)

► **21** • Buenos ejemplos de las semejanzas en las realidades de ambos bienes culturales, en cuanto a dificultades y soluciones, los presenta André Schiffrin en su libro *Words & Money*. Nueva York: Verso, 2010.



Cubierta *Catálogos razonados, Artes mediales*, 2014.

En la búsqueda de capital político, las editoriales estatales se ven obligadas, o se obligan a sí mismas, a hacer objetos de mercadeo y a hacer regalos políticos —cosa que de vez en cuando también les pasa a las editoriales privadas y a empresas que no son editoriales, por supuesto—: toman la decisión de publicar por motivos ajenos a la calidad de la obra o a la pertinencia de la misma en relación con una colección o las metas institucionales. Los libros de mercadeo son títulos que se editan para lograr la autopromoción masiva, con el típico espíritu de un equipo de ventas en una feria. Los libros como regalo político suelen ser homenajes indiscriminados, que buscan ganar la buena voluntad del homenajeado y sus aliados. No queremos que ninguno de esos dos tipos de libros haga parte de las colecciones de la Cinemateca, pues la búsqueda de capital político no puede ser más importante que la construcción de una memoria crítica del cine nacional.

Para concluir este relato de la historia de las publicaciones de la Cinemateca y de las decisiones que en este momento dan cuerpo a su fondo editorial, los dejo con este “decálogo” de nueve ideas que orientan las decisiones en la Cinemateca:

CRITERIOS EDITORIALES DE LA CINEMATECA DISTRITAL:

- El cine es arte, industria y expresión ciudadana. El cine es un lenguaje que existe en diversas ventanas y se materializa en diversos soportes y bienes culturales.
- La Cinemateca trabaja por la preservación del patrimonio audiovisual de la humanidad, con énfasis en el patrimonio audiovisual colombiano.
- Las publicaciones de la Cinemateca deben servir a la construcción de una memoria crítica.
- Las publicaciones de la Cinemateca parten de polifonías, aportes interdisciplinarios e intergeneracionales.
- Todas las acciones que el equipo de la Cinemateca desarrolla fomentan el trabajo en red.
- Se busca la construcción de colecciones, de proyectos interrelacionados.
- El cine es TIC. Las publicaciones de la Cinemateca se sirven de los nuevos medios.
- Se investiga con rigor académico.
- Se busca que cada producto editorial sea bello. No vale la pena hacer libros feos. 



Cubierta *Nueva Cinemateca de Bogotá*, 2014.





► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta: los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán

Por Pedro Adrián Zuluaga

Desde mediados de la década de 1950, empezaron a madurar en Colombia las condiciones para un cambio de dirección en la crítica de cine, que hasta entonces había sido casi siempre un ejercicio de carácter anecdótico cuando no publicitario, sazonado con la reflexión filosófica o sociológica a partir de las películas y el ritual alrededor de su consumo. Juan Gustavo Cobo Borda describe este ambiente de recepción: “El negocio del cine, hecho de arte y técnica, de innovación y comercialización, continuaba su marcha. Y a su lado, siempre, la tradición de la nota de prensa o la redacción del comentario hecho en Colombia”¹.

Acontecimientos aislados en apariencia aunque conectados a un contexto latinoamericano y mundial, permitieron en esa década la consolidación de nuevos enfoques en el consumo especializado de películas dentro de un campo intelectual hasta entonces mayoritariamente

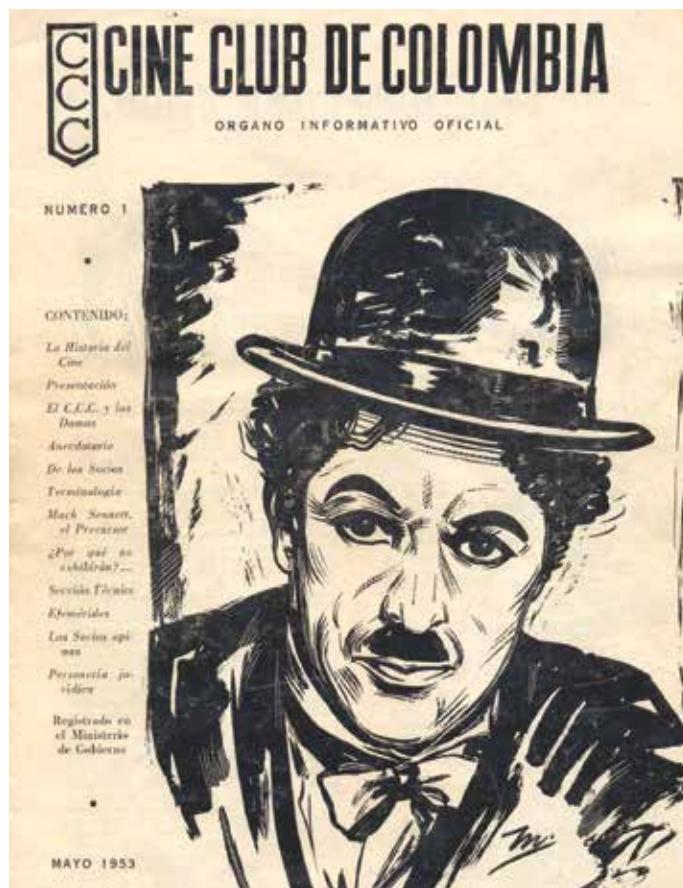
►1• Juan Gustavo Cobo Borda. “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine” (prólogo). *La crítica de cine. Una historia en textos*. Bogotá, Proimágenes en Movimiento / Universidad Nacional, 2011, p. 18.

► **2• María** (1922), una adaptación de la novela de Jorge Isaacs, es considerado hoy el primer largometraje de ficción colombiano. Ver: *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*. Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico, 2005.

► **3• Jorge Gaitán Durán**. "Notas sobre La strada". En: *Mito*, núm. 8, año II, Bogotá, junio-julio 1956, p. 127.

La creación en 1949 del Cineclub de Colombia, en cabeza del catalán Luis Vicens, representó el comienzo de una exhibición alternativa a los circuitos comerciales, industriales

□ *Cineclub de Colombia*. Órgano informativo oficial no. 1. Mayo de 1953.



o no. En torno al emblemático Cineclub, cuya primera proyección correspondió a **Los niños del paraíso** (1945) de Marcel Carné, se reunió un grupo de intelectuales de diverso origen, pero que coincidía en un interés y reconocimiento del cine como un arte autónomo y del presente, o que por lo menos iría elaborando esa conciencia. A mediados de la década, Jorge Gaitán Durán (1925-1962), va a decir que el cine "tiene la edad física del hombre moderno y se nutre de toda la historia"³.

Hernando Salcedo Silva, Alejandro Obregón, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia Goelkel, Álvaro Castaño Castillo frecuentaban las sesiones del Cineclub y actuaron como legitimadores del cine desde las posiciones de privilegio que empezaban a ocupar en el campo cultural colombiano. La fundación de la Cinemateca Colombiana en 1957, bajo el ala protectora del Cineclub, fue una evolución natural del respeto y atención que empezaba a merecer el cine, de su consideración patrimonial y de la sentida necesidad de ir creando las condiciones para estudiar y valorar su tradición. En eso, el país respondía, con la precariedad de medios propia de la época, a un movimiento internacional de creación de cinematecas y formación de públicos especializados.

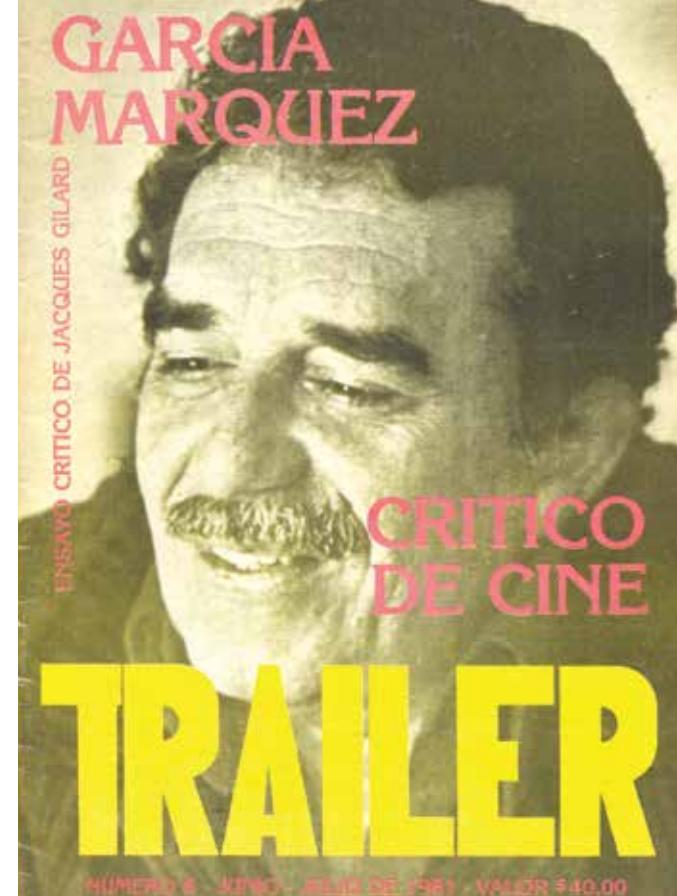
Antes de que en los medios de comunicación del país empezaran a aparecer en las décadas de 1950 y 1960 las columnas de Gabriel García Márquez, Jorge Gaitán Durán,

Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva, Francisco Norden, Guillermo Angulo y Álvaro González, entre otros, merecen destacarse dos antecesores, que anunciaron algunos rasgos de modernidad en la crítica cinematográfica nacional: Camilo Correa y Luis David Peña.

El primero de ellos escribió en la década de 1940 en la revista *Micro* y en el periódico *El Colombiano*, y desde ambas tribunas instigó permanentemente a favor de un cine nacional. Con el paso de los años él mismo se convirtió en director y empresario, esto último a través de las productoras Pelco y Procinal, y se embarcó en la frustrada aventura de **Colombia linda** (1955), un largometraje célebre por la desproporción entre el Camilo Correa crítico y su paso a los hechos.

El segundo, Luis David Peña, escribió entre 1948 y 1952 en *Jornada*, *El Tiempo* y *El Espectador*. Aunque menos interesado en el cine nacional que Correa, resulta en cambio muy llamativo que en algunas de sus columnas llegó a tener clara conciencia del director como autor: "Carné posee una personalidad definida que se revela en todas las modalidades de sus películas" (escribe, por ejemplo, sobre Marcel Carné)⁴.

En los cincuenta el país atravesó por un fuerte remezón político e intelectual, que redefinió las tensiones entre centro y periferia, tradición y modernidad, y de alguna manera



□ Gabriel García Márquez. *Trailer* no. 6, 1981.

alta cultura y otras manifestaciones como la cultura no letrada y la cultura de masas. Gabriel García Márquez es hijo de esta coyuntura. Su crítica cinematográfica se publicó fundamentalmente en el periódico *El Espectador*, diario al que se vinculó como redactor en 1954, en plena dictadura de Rojas Pinilla; aunque ya en "La jirafa", sus célebres columnas escritas en su época costeña, perpetró algunos comentarios cinematográficos.

► **4• Luis David Peña**. "Gabin". En: *El Espectador*, marzo de 1950, citado por Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Editorial América Latina, 1978, p. 209.

► **5** • Jacques Gilard. “Prólogo”. En: Gabriel García Márquez. *Entre cachacos-1. Obra periodística Vol. III*, 1ra. edición, Bogotá, Oveja Negra, 1983, p. 23.

► **6** • Es llamativo lo que García Márquez escribe de un documental dirigido por Jorge Valdivieso sobre el departamento de Boyacá y patrocinado por Bavaria: “Es preciso destacar la

calidad de este trabajo, sin lugar a dudas el mejor que hasta el momento se ha hecho y presentado en Colombia, no solo por su puro valor cinematográfico, por su interés periodístico y la discreción de la propaganda, sino especialmente por la manera cómo ha sido utilizado el color, en un país donde todavía no se ha hecho nada valioso en blanco y negro. Este documental demuestra que, en la ruta de los grandes tropiezos, el cine nacional está llegando a alguna parte...”. Merece situarse esta afirmación en relación con el entusiasmo que mostró Marta Traba en comentarios aislados, aunque ya en los años 60, sobre el paisaje en el cine de Norden y como el cine estaba mostrando el país de una forma única y nueva, y otro comentario de la crítica argentina acerca de **Bellas artes** (1963), un corto de Jorge Pinto, comentario elogioso en torno al uso del color y lo plástico en el cine.

Jacques Gilard menciona que en su periodo cartagenero, García Márquez escribió una nota hostil al sistema de Hollywood y una defensa del cine europeo, al mismo tiempo que demostraba su aprecio por Orson Welles y Chaplin. Gilard también destaca el entusiasmo de García Márquez ante **Ladrón de bicicletas** (Vittorio de Sica, 1948), por su “autenticidad humana” y su método “parecido a la vida”⁵.

Al parecer García Márquez tuvo acceso no solo a muchas películas sino a material bibliográfico sobre cine a través de sus amigos Cepeda Samudio y Luis Vicens (quien en Europa había trabajado en *L'Ecran Français*), lo que le permitía exhibir mucha erudición en la columna que sostuvo en *El Espectador* la cual se llamó “Estrenos de la semana”, y se publicó entre 1954 y 1955. Es el propio Gilard quien habla del combate de García Márquez por la creación de un cine colombiano⁶, y confía en que en esa lucha radica el interés que los comentarios de cine del Nobel pudieran tener, más allá de que en sí misma fuera una buena crítica:

A los historiadores del cine en Colombia, y de la crítica colombiana de cine, les corresponderá apreciar la eficacia de lo que se hizo en la prensa del país en los años 50 y principios de los 60. Puede ser una impresión errónea, pero es como una obligación decirlo aquí: las refinadas notas de Hernando Valencia Goelkel, tan exclusivamente estéticas, es

probable que tuvieran un papel superior a las de García Márquez en la génesis de un cine nacional, incluso admitiendo que tuvieron la gran ventaja de aparecer en un momento más propicio.

Las crónicas de García Márquez sobre cine quizá no aporten nada nuevo ni nada positivo al conjunto de su obra. No hay comparación posible con “La jirafa” o los reportajes que por sí solos merecen ser rescatados y divulgados. Pero también es verdad que pueden contribuir a un mejor conocimiento de cómo se fue forjando la obra y aclarar aspectos importantes del proceso creativo⁷.

Lo cierto es que Valencia Goelkel y García Márquez, como por cierto también Gaitán Durán, tuvieron poco acceso a la producción histórica del cine hecho en el país, y no estaba entre sus propósitos sentar las bases para la recuperación de un acervo patrimonial, como si fue claro en otro crítico de la época, Hernando Salcedo Silva. Esas limitaciones de acceso “justifican” el hecho de que se atrevieran a hacer afirmaciones tan sumarias como las de García Márquez en torno al cortometraje de Jorge Valdivieso o la que posteriormente suscribirá Valencia Goelkel a propósito de **Camilo, el cura guerrillero** (1973), de Francisco Norden.

Aun así, la triada Gabriel García Márquez, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel es tradicionalmente reconocida como el parte aguas de la crítica de cine en Colombia:

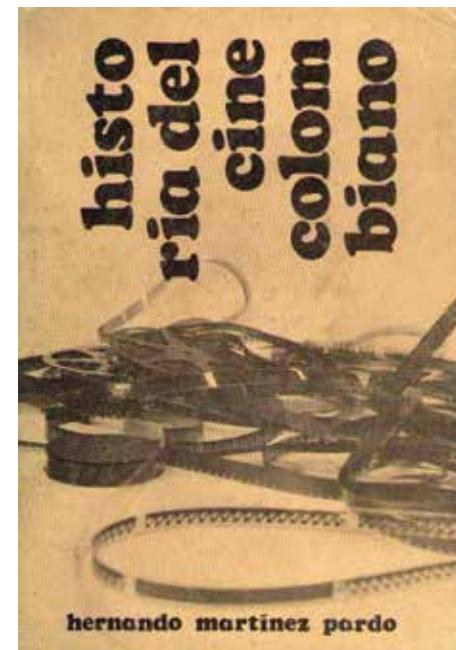
[...] la verdadera aparición de la crítica de cine coincide con aquellos años cuando Jorge Gaitán Durán la inicia en El Espectador y al irse a Europa se la deja a Gabriel García Márquez, quien la ejerce de 1954 a julio de 1955 en dicho diario. Y cuando Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel fundan Mito (1955-1962), y Valencia Goelkel crítica y analiza películas en Cromos. Ese es el punto de partida de la crítica de cine en Colombia”⁸.

Aunque vistos individualmente el estilo, influencias y visión del cine de los tres escritores tienen matices dignos de considerar.

Dos críticos en la encrucijada

Este texto se ocupa fundamentalmente de los aportes de dos críticos: Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel (1928-2004), quienes confluyeron en la experiencia fundacional de *Mito* y en el hecho de haber escrito sobre cine para medios masivos — *El Espectador* en el primer caso y *Cromos* en el segundo—, pero que al mismo tiempo desarrollaron trayectorias intelectuales muy distintas, la primera de ellas —la de Gaitán Durán— malograda por su temprana muerte.

En *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo es directo en su afirmación: “En medio de tanta mediocridad y lugar común resalta la figura del primer crítico que



Historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo, 1978.

enfrentó con profundidad el cine. Hernando Valencia Goelkel. De entrada me atrevo a afirmar que se adelantó a su época”⁹. La obra crítica de Valencia Goelkel, no sólo en torno al cine sino también a la literatura, ha sido recogida en libros como *El arte viejo de hacer novelas*, *Crónicas de libros*, *Oficio crítico*, *La lección del olvidado* y *Crónicas de cine*, pero aun así, la valoración de su enorme aporte a la circulación de las ideas en Colombia y el

► **7** • *Ibíd.*, p. 25.

► **8** • Juan Gustavo Cobo Borda. “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine”. *Art. Cit.*, p. 20.

► **9** • Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*, *Op. Cit.*, p. 212.

► **10** • Alberto Navarro. "Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)". En: *Cuadernos de cine colombiano - nueva época*, núm. 6, Bogotá, 2005, p. 20.

► **11** • *Ibid.*

► **12** • Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*, Op. Cit., p. 212.

talante "adelantado" de las mismas, parecería insuficientemente valorado. Para el también crítico y amigo personal de Valencia Goelkel, Alberto Navarro, sus

*[...] reflexiones sobre el quehacer literario pueden equipararse a las de Edmund Wilson u Octavio Paz. Sin embargo, entre nosotros su reputación no trascendió al público general y su importancia no era reconocida fuera de un pequeño círculo, principalmente académico, que casi podría considerarse elitista. A esto contribuyó, no debe quedar la menor duda, su discreción personal. Pero otras fueron las circunstancias fuera de Colombia, donde escritores como Octavio Paz y Julio Ramón Ribeyro hablaban de él como uno de los mayores críticos literarios del continente*¹⁰.

La celebridad que ha alcanzado en la cultura colombiana la revista *Mito*, e incluso el hecho de haberse convertido en el nombre de una generación de poetas e intelectuales, quizá hayan también contribuido a opacar el extraordinario aporte individual de una figura como la de Valencia Goelkel. Si bien algunos de sus ensayos sobre cine aparecieron en esta revista, tanto como en su continuadora, *Eco*, fue en una revista de interés general como *Cromos* donde Valencia Goelkel "publicaría, por varios años, semana tras semana, lo que pensaba de las películas en la cartelería bogotana y son esas consideraciones las que constituyen el grueso de su obra sobre el cine"¹¹. También el diario *El Tiempo* publicó las

críticas cinematográficas de Valencia Goelkel, a las que desde ya, por la amplitud de sus preocupaciones, la conexión con los problemas culturales de su tiempo y los vínculos con otras disciplinas artísticas habría que darles el estatuto de ensayos, en la misma categoría que tienen los trabajos, por ejemplo, de un Hernando Téllez.

Como lo pone de relieve Hernando Martínez Pardo, una primera consideración para situar el aporte de Valencia Goelkel está en la capacidad del ensayista para distinguir un lenguaje cinematográfico independiente de otros lenguajes de mayor tradición y respetabilidad en la historia de la cultura.

*No es una contradicción, el dominio de la lengua propia es lo que capacita para aprender otra extranjera, el dominio de un lenguaje como el literario permite comprender las características de otro — como el cinematográfico— a condición de que exista la conciencia del diferenciar. No es una relación automática. El caso más frecuente es el del literato que enfoca una película como si fuera un libro, fenómeno comparable al del psicólogo que analiza una película como si fuera su paciente, o al del sociólogo que la analiza como si fuera la realidad*¹².

En el mismo sentido, y como prueba del interés de Valencia Goelkel por despojar el análisis fílmico de todo elemento espurio, escribe sobre **La noche** (Michelangelo Antonioni, 1961):

*[...] un filme debe ser algo suficiente y cerrado; algo total, compacto y liso como una piedra de río. Todos los métodos de aproximación a su periferia —la historia, la sociología, el psicoanálisis, todas las herramientas de la erudición o de la cultura— son legítimos, útiles y, hasta cierto punto, indispensables; pero todos son también en última instancia inesenciales, en cuanto (y esto en el mejor de los casos) no hacen sino añadir ciertas claridades a algo previo, a algo que ya estaba ahí, en la materia del cuadro, de la estatua o del filme*¹³.

De algún modo, el propio Valencia Goelkel estaría refutando en el comentario anterior la valoración que se ha hecho de su crítica por el hecho de "traer a colación una amplia gama de los temas de la época, estableciendo las conexiones que una película tenía con otras de naturaleza similar o diferente, y con el entorno general en que había sido hecha y era exhibida al público"¹⁴. A esto se volverá más adelante en sus implicaciones más amplias a la hora de ubicar las coordenadas de una época por parte del crítico cultural, pero por ahora vale la pena decir que esta erudición, expresada siempre sin pedantería, resultaba más un medio que un fin.

Sobre la autonomía del cine resulta ejemplar el comentario de Valencia Goelkel en torno a **Shane** (George Stevens, 1953), un western no demasiado canónico pero que le sirve al crítico para afirmar la independencia del cine como medio de expresión:

*[...] este argumento, llevado al cine por el fotógrafo, el director musical, el guionista y el propio Stevens, se convierte en una película inolvidable. Lo cual es una prueba adicional de una realidad que mucha gente insiste en ignorar o en refutar: la existencia de un modo de expresión artística llamado cine, cuyas manifestaciones son enteramente propias y, por lo tanto, intraducibles e insustituibles. Shane en forma de libro, o de argumento para la radio, o de pieza teatral, sería, seguramente, intolerable; y la misma indigencia de la aventura —indigencia según el criterio, generalmente literario, con que solemos juzgar el guion cinematográfico— contribuye a esclarecer, por contraste, la autonomía de la creación fílmica*¹⁵.

Esa autonomía era puesta a prueba en el caso de las adaptaciones literarias, que se habían convertido en un caballito de batalla de los comentaristas, para afirmar la supremacía de un medio sobre otro. Si bien el cine había mirado la literatura en busca de argumentos, medios de expresión y por supuesto legitimidad cultural, los críticos con frecuencia per-severaban en un respeto reverencial por el canon literario, salvo para fines de ilustración o de una eventual ampliación de su público, pero siempre a costa de un empobrecimiento de la experiencia estética. La crítica sobre la adaptación de **El viejo y el mar**, dirigida por Preston Sturges en 1958, a partir de la novela de Hemingway, demuestra que Valencia Goelkel iba en otra dirección.

► **13** • Hernando Valencia Goelkel. "La noche". En: *Oficio crítico*, Bogotá, Presidencia de la República, 1997, p. 393.

► **14** • Alberto Navarro. "Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)". Art. Cit., p. 21

► **15** • Hernando Valencia Goelkel. "Shane". En: *Crónicas de cine*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1974, p. 25.



► **16** • Hernando Valencia Goelkel. “El viejo y el mar”. En: *Oficio crítico*, Op. Cit., pp. 337-338.

► **17** • Hernando Valencia Goelkel. “Hiroshima Mon Amour”. En: *Oficio crítico*, Op. Cit., pp. 377-378.

[...] *el espectador tiene la impresión penosa de que en este caso, el cine desempeña el papel ancilar, del llamado material pedagógico: los mapas, los croquis, los dibujos, las fotografías que sirven para ilustrarle a los niños un concepto quizá demasiado abstracto para ellos.*

[...] *confundieron, bochornosamente, la fidelidad con el servilismo, y la verdad de la apariencia con la apariencia de la verdad*¹⁶.

En directa relación con lo anterior estaría la conciencia de los medios técnicos propios con los cuales el cine logra esta autonomía como medio de expresión. En el que es quizá su mejor texto sobre cine, el que escribiera sobre **Hiroshima mon amour** (1959) de Alain Resnais, Valencia Goelkel despliega su competencia para el análisis de los elementos intrínsecos del cine como lenguaje, de su familiaridad con las teorías del montaje y el uso de este desde Griffith hasta Eisenstein pasando por Pudovkin:

Vemos entonces que la estructura del cine de Resnais en “Hiroshima” está especialmente erigida sobre la negación, no sobre la organización. Hemos tomado como ejemplo el plano de la mano que conjura un pasado, y he referido el proceso —más subjetivo— del nacimiento de unas plantas imaginarias. Pero no se trata de planos aislados dentro del filme, ni de una exégesis caprichosa; el procedimiento viene a constituir la médula de “Hiroshima” y, más allá, de todos sus abundantes virtuosismos técnicos, constituye su esencia verdadera. En el travelling por las calles de la ciudad (después de la serie de secuencias sobre el hospital,

el museo, etc.) la cámara se desboca por un ámbito urbano cuya coherencia, cuya realidad están puestas en tela de juicio por el ritornelo de la narración, por la música, por la ansiedad de una fotografía que se niega a detenerse, que rechaza la pausa y la posesión del contorno que recorre.

[...] *En suma, los procedimientos técnicos de Resnais, la organización de su filme (la suma de sus recursos expresivos) indica cómo se propuso de una parte violar una serie de convenciones del realismo cinematográfico y de la otra, y, como corolario de la anterior, establecer una nueva realidad fílmica, basada en la refutación de la apariencia*¹⁷.

La obra crítica de Jorge Gaitán Durán en torno al cine es mucho más limitada que la de Valencia Goelkel, aunque el lugar de preeminencia que tiene el poeta santandereano en la cultura colombiana, habla muy bien de las jerarquías en la valoración de la creación, por un lado, y del ensayo o la crítica por otro, de parte del campo intelectual colombiano.

Gaitán Durán fue fundador de *Mito* y estuvo vinculado a ella hasta el mismo año de su muerte. Para Paola Marín, en “Ética, estética y erotismo: La reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”, un texto escrito para la *Revista Iberoamericana*, la comprensión de la crisis del lenguaje:

[...] *es lo que permite acercarse a la importancia que el cine tenía para Gaitán Durán, especialmente por su relación con el problema de la comunicación. En su artículo sobre*



▣ Revista Mito no. 8, junio-julio de 1956.

La strada (1954) de Federico Fellini, el poeta plantea cómo el cinematógrafo ‘se forma al mismo tiempo y con la misma fluidez que nuestra propia y cotidiana historia’¹⁸.

Para el poeta, sigue diciendo Marín, el cine es un arte de síntesis, que une instante y eternidad.

Continuando con esta inquietud básica, también ve en dicho arte la consonancia entre “mecánica y expresión” que le permite alcanzar la posibilidad de abarcar el ser en toda su ambigüedad (incluida su situación existencial, que no significa un determinismo directo del momento histórico). En el cine, esa síntesis de momento —lo que él denomina su “dimensión vertiginosa” (“El

► **18** • Paola Marín. “Ética, estética y erotismo: La reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo 2007, p. 206.

► 19 • *Ibid.*, p. 206.

► 20 • Juan Gustavo Cobo Borda. “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine”, *Art. Cit.*, p. 20.

que debe morir”)— y perdurabilidad por un lado, y técnica y expresión por el otro, iluminan la totalidad del razonamiento estético de Gaitán Durán. Esta preocupación por el estilo es lo que denomina “realismo poético”: “El estilo de La strada es pasión pura (...) Eternamente confinado en el signo, ningún personaje literario alcanza semejante riqueza. Gelso-mina es la realidad de la poesía”¹⁹.

En “El mito del cine en *Mito*”, un apartado de su introducción a *La crítica de cine. Una historia en textos*, Juan Gustavo Cobo Borda reafirma ampliamente el carácter de la revista como pionera en la historia de la crítica de cine en Colombia:

Fiel a su tradición cosmopolita, Mito miró al mundo y prestó atención inteligente a este nuevo arte. Destacó, en primer lugar, el homenaje a Chaplin en su número cuatro, donde Jorge Gaitán Durán escribe sobre Tiempos modernos, Hernando Salcedo sobre Monsieur Verdoux y Candi-lejas, y Antonio Montaña repasa toda su trayectoria. Luego, su interés por el neorealismo italiano y la nouvelle vague francesa, con su punto más alto en el valioso ensayo de Hernando Valencia Goelkel sobre Hiroshima, mon amour de Alain Resnais, con guion de Marguerite Duras. Pero no se trata solo de eso: su director, Jorge Gaitán Durán, viajero por Europa, reseñaba La strada de Fellini; Francisco Norden, desde París, hablaba de René Clair; y Guillermo Angulo, después de estudiar en Cinecittà, se preocupaba por traer a Colombia Los

400 golpes de Truffaut, y el conocimiento del gran guionista del neorealismo, Cesare Zavattini, de quien tradujo un delicioso cuento: “Cine”²⁰.

Pero en *Mito* no solo se escribía sobre el hecho artístico, con un carácter plural que admitió la literatura, el cine o las artes plásticas en pie de igualdad, sino que se emprendieron batallas contra las distintas formas de censura que ensombrecían el panorama cultural de los años cincuenta, una década que no solo había soportado al laureanismo en el poder, sino los cierres de medios instigados por el caudillismo de Rojas Pinilla.

Un hecho clave en esta coyuntura lo constituye la censura a *Rojo y negro* (1942), una película basada en la novela de Stendhal, que motiva la renuncia de Gaitán Durán a la Junta de Clasificación de Películas de la que el poeta hacía parte. “Colombia es un país que ha escogido la inmovilidad”, escribió Gaitán Durán, reiterando un compromiso con la libertad intelectual que tuvo en *Mito* y con los miembros de su generación, unos adalides que no se doblegaron, aunque, como lo mostró el pacto del Frente Nacional, todo cambiaría para que todo siguiera igual.

Jorge Gaitán Durán también escribió sobre cine en *El Espectador*, entre 1955 y 1959, la misma columna, “Estrenos de la semana”, que estuviera en manos de García Márquez. En dos de esos textos, recuperados

por Cobo Borda y Ramiro Arbeláez en *La crítica de cine. Una historia en textos*, resulta evidente el carácter de cruzada que en algunos momentos tiene la escritura de Gaitán Durán. Una cruzada con enemigos muy concretos: la gazmoñería (“nos parece conveniente la expresión de un erotismo auténtico”, escribe a propósito del esteticismo que ve en *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock²¹), la hipocresía intelectual y moral, en suma, la “inmovilidad”, como bien la definió su defensa de *Rojo y negro*.

La crítica de Gaitán Durán tiene una ambición intelectual distinta a la de Valencia Goelkel; en ella son identificables unas demandas éticas, un compromiso que se le pide al arte con respecto a la condición humana que matizan el simple jugueteo formal o lo conectan con reclamos quizá más ambiciosos. Sobre *Los 400 golpes* (1959) escribe, en tono admonitorio:

El que está en tela de juicio es nuestro mundo, el mundo de los adultos. Ese niño de París tiene que luchar contra la estupidez de sus padres, de los policías, de los maestros, de los sicólogos y médicos, para conquistar un sitio en el mundo. Ese niño que nació por descuido, ese niño abofeteado, relegado, que ve a su madre besándose con un desconocido, solo encuentra la fraternidad, la ternura, en otro niño de su edad. Cuando huye del reformatorio y en la escena final llega al mar, su gesto no es de alegría, sino de desconcierto ante la existencia²².

Respecto a *La ventana indiscreta* se extiende en poner en entredicho la genialidad, casi indiscutida, de Alfred Hitchcock, en quien él no ve más que las habilidades de un prestidigitador:

En realidad sería necio negar o discutir la inteligencia, la habilidad y los conocimientos técnicos del inglés. Pero si se pueden negar o discutir la profundidad de su realización y la amplitud de su universo humano. Para nosotros es ciertamente un maestro, pero maestro apenas del film comercial, es decir, de la obra cuyo objeto es apenas gustar o seducir o ignorar un mundo problemático y obsesionado por la expresión²³.

Pero esas exigencias éticas al cine como medio de expresión moderno, son compatibles con una idea recurrente en la crítica de Gaitán Durán, la constatación del cine como “el arte del presente”:

No nos damos cuenta de que el cinematógrafo ha crecido vertiginosamente con la época, ni de que, al realizar la unidad entre los avances de la arte y de la industria, resume nuestro presente y nuestras posibilidades. Su imagen en movimiento permite descubrir otra dimensión del ser, identifica la realidad y la apariencia, supera la distinción entre acto y potencia. [...] Arte de síntesis, arte consiguientemente ambiguo, el cinematógrafo tiene la edad del hombre moderno y, a la vez, se nutre de toda la historia, implica todas las semillas primordiales²⁴.

► 21 • Jorge Gaitán Durán. “La ventana indiscreta”. En: *El Espectador*, 17 de septiembre de 1955, republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, *Op. Cit.*, p. 58.

► 22 • Jorge Gaitán Durán. “El nuevo cine francés”. En: *El Espectador*, 12 de agosto de 1959, republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, *Op. Cit.*, p. 56.

► 23 • Jorge Gaitán Durán. “La ventana indiscreta”, *Art. Cit.*, p. 57.

► 24 • Jorge Gaitán Durán. “Notas sobre La strada”, *Art. Cit.*, pp. 127-128.

► 25 • Hernando Valencia Goelkel, citado por Alberto Navarro. "Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)", *Art. Cit.*, p. 21.

► 26 • Juan Gustavo Cobo Borda. "La función de la crítica" (prólogo). En: *Crónicas de cine*, *Op. Cit.* p. 11.

► 27 • *Ibid.*, p. 11.

► 28 • *Ibid.*, p. 10.

► 29 • *Ibid.*, p. 11.

Este mismo convencimiento, aunque expresado con otros matices, sobre la esencia actual y popular del cine, la manifestó Valencia Goelkel. Para él: "La gente va al cine por muchos motivos: uno de ellos es que se trata del único arte popular de nuestro tiempo, es decir, de la única manera de entrar en contacto (deliberada o espontánea e involuntariamente, si se quiere) con la belleza"²⁵.

La crítica y el ensayo como tareas civilizadoras

En el sentido vislumbrado arriba, la labor de crítica, traducción y divulgación sobre la cultura universal —y el cine inserto dentro de ella— que emprendieron tanto Valencia Goelkel como Gaitán Durán tenía sin duda, en términos sociales, un propósito civilizador y emancipatorio, muy a tono con la labor de los intelectuales, como voces que podían contribuir a un destino político de sus sociedades menos definido por la barbarie.

El propósito último de estos críticos, como lección que supera con creces el ejercicio del narcisismo en que ha caído buena parte de la crítica de cine contemporánea en Colombia y sus alrededores, era, si acogemos las palabras de Cobo Borda: "Dar, a través del cine, testimonio del mundo"²⁶, y de esa vocación se desprendía "una viviente inquietud por valores y problemas"²⁷.

Ese ejercicio de "enseñar a ver" y "formar el gusto" carecía de un talante autoritario, pues lo decisivo es que "lograron contagiar su pasión por el cine; pasión que no excluía, en ningún momento, la severidad del análisis"²⁸. Ninguno de los dos participó de la pasión revolucionaria, tan propia de que vio el triunfo de la Revolución Cubana a la vuelta de la esquina. Su revolución fue más discreta y por cierto tan poco aislada o localista como la combinación de formas de lucha propugnada por el marxismo convertido en praxis dogmática. Para Cobo Borda "[...] en toda América Latina se daba, simultáneamente, la misma actitud: educar, abrir la sensibilidad, modernizar, en últimas, nuestras relaciones con los seres y las cosas"²⁹. Que esta cruzada se haya dado desde una posición de privilegio, no excluye su generosidad.

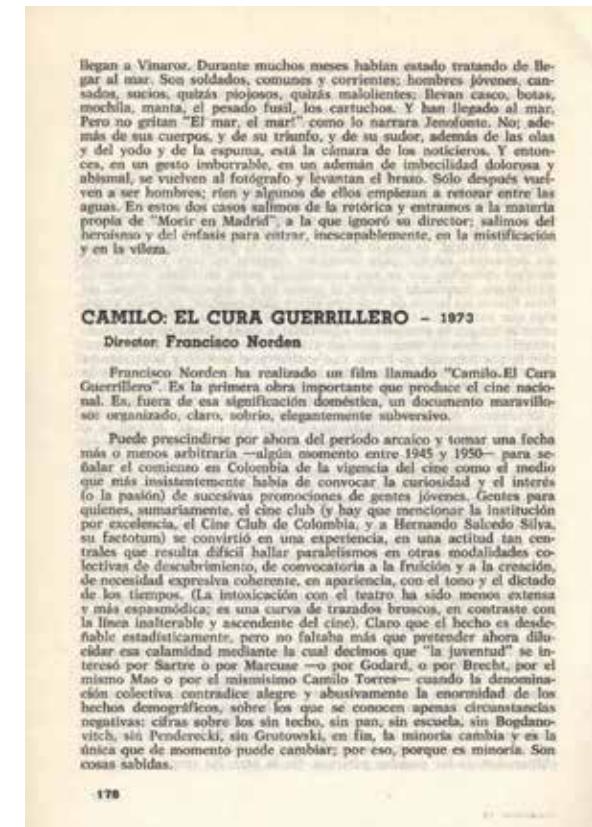
Gaitán Durán moriría en 1962 en un absurdo accidente aéreo, dejando interrumpida una labor creativa e intelectual que se vislumbraba como de largo aliento. El mismo año muere la revista *Mito. Eco*, su heredera natural, había comenzado a publicarse en mayo de 1960. Desde las páginas de esta nueva revista, Valencia Goelkel siguió ejerciendo un magisterio indiscutible en la crítica y el ensayo sobre hechos culturales y obras artísticas. Posteriormente Valencia Goelkel prolongó su vinculación a la crítica a través de revistas como *Cinemateca y cine*, una publicación de

la Compañía de Fomento Cinematográfico-FOCINE, que él mismo dirigió. De 1974 es un texto emblemático de Valencia Goelkel, publicado originalmente en *El Espectador*, sobre **Camilo, el cura guerrillero**.

Exaltado ante la calidad de la mirada que despliega Francisco Norden en este documental, Valencia Goelkel escribe: "Es la primera obra importante que produce el cine nacional. [...] Es, fuera de esa significación doméstica,



Crónicas de cine, artículo sobre **Camilo, el cura guerrillero**, 1974.



► 30 • Hernando Valencia Goelkel, "Camilo: El cura guerrillero-1973". En: *Crónicas de cine*, Op. Cit., p. 178.



un documento maravilloso, organizado, claro, sobrio, elegantemente subversivo"³⁰. Independiente del hecho de compartir o no la valoración sobre esta obra, polémica como pocas en la tradición del cine colombiano, lo que llama la atención de la afirmación es el vacío histórico en el que se inscribe la afirmación. Aunque para la época ya se había empezado a superar, a través de las cinematecas y los cineclubes, las dificultades de acceso material al cine colombiano de otras épocas, todavía eran frecuentes los juicios sumarios que condenaban de plano la producción nacional. Eso favoreció una tendencia a siempre empezar de cero, a suscribir entusiasmos que no estaban respaldados por una acercamiento más paciente a una tradición, precaria y parcialmente invisible, como la que representaban las películas colombianas.

Y el verdadero desafío de una crítica es enfrentar lo más cercano, algo para lo cual, en los años cincuenta, por lo menos, no estaban dadas las condiciones. Reconocer esas limitaciones no equivale a demeritar un aporte cultural tan significativo como el de Valencia Goelkel y Gaitán Durán, dos nombres, entre otros varios, que sentaron las bases de una nueva mirada al cine en medio de una Colombia que se despertaba entre la barbarie y el dogmatismo. □

□ Fotografías de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán publicadas en revista *Mito*.

Referencias

Arbeláez, Ramiro y Cobo Borda, Juan Gustavo (investigación y selección de textos). *La crítica de cine. Una historia en textos*. Bogotá, Proimágenes en Movimiento / Universidad Nacional, 2011.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine" (prólogo). En: *La crítica de cine. Una historia en textos*, Bogotá, Proimágenes en Movimiento / Universidad Nacional, 2011.

———. "La función de la crítica" (prólogo). En: *Crónicas de cine*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1974.

Gaitán Durán, Jorge, "Notas sobre La strada". En: *Mito*, núm. 8, año II, Bogotá, junio-julio 1956.

Gilard, Jacques, "Prólogo". En: García Márquez, Gabriel, *Entre cachacos-1. Obra periodística Vol. III*, 1ra. edición, Bogotá, Oveja Negra, 1983.

Marín, Paola. "Ética, estética y erotismo: la reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán". En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo 2007.

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Editorial América Latina, 1978.

Navarro, Alberto. "Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)". En: *Cuadernos de cine colombiano - nueva época*, núm. 6, Bogotá, 2005.

Valencia Goelkel, Hernando. *Crónicas de cine*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1974.

———. *Oficio crítico*. Bogotá, Presidencia de la República, 1997.

Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico, 2005.

CRONICAS
DE CINE

MITO

Revista Bimestral de Cultura

AÑO II — Junio — Julio 1956 — No. 8

Cine *mes*
La batalla



guiones
por lo real

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

La batalla por lo real. Dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones y Cine(mes)*

Por Francisco Montaña Ibáñez

Uno. Principio

Una rápida mirada a ciertos acontecimientos muy posiblemente cercanos al desarrollo intelectual del cine en Colombia en la década de los años sesenta indica la enorme cantidad de relaciones positivas que pudieron establecerse entre posturas políticas y estéticas generadas en diversas latitudes a través de ciertas concepciones del cine. En 1955, Nelson Pereira Dos Santos publicaba su artículo *Conciencia del cinema Novo*¹, un año después del escrito por François Truffaut *Una cierta tendencia del cine francés*, al tiempo de *Film as an original art form* de Hans Richter² y como antecedente de *Cine y subdesarrollo* de Fernando Birri³ que de acuerdo con algunos teóricos⁴ inaugura un nuevo canon de ruptura en la concepción, producción y distribución de materiales filmados en el continente, que podría tener su contrapunto particular

►1• Fundación mexicana de cineastas. *Hojas del cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. T1. Universidad Autónoma Metropolitana; Fundación mexicana de cineastas. México. septiembre 1988, pp. 135-141.

►2• Homero Alsina y Joaquín Romaguera, eds., *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 2000, pp. 225-247 y 254-273.

►3• Fundación mexicana de cineastas. *Op. Cit.*, pp.17-23.

►4• Véase, Julianne Burton-Carvajal e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Argentina. *Cine y pensamiento: las charlas de Mar del Plata*. Buenos Aires, Ediciones En Danza, 2007; Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*. México, Editorial Diana, 1ra. ed. 1991.

► 5 • En: http://cinemano.com.ar/estetica_del_hambre.htm (Consultado 11 de noviembre de 2011).

en el texto —y evidentemente en las películas, **Barravento** (1961), **Dios y el diablo en la tierra del sol** (1966) de Glauber Rocha— *Estética del hambre* de 1965⁵. Esta importante década para la cinematografía continental continúa con la creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica ICAIC, en 1963 y la seguidilla de encuentros y festivales que terminaron por posicionar una cierta opción de concebir el cine en el continente: Pessaro, Italia 1968; Mérida, Venezuela, 1968 y Viña del Mar Chile, 1969 acompañadas por la presentación de películas determinantes



▣ Contracubierta de la revista *Cine(mes)*, no. 1, 1965.

como **La hora de los hornos** (1968) de Fernando Solanas y **Chircales** (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, por mencionar solo dos de ellas y de numerosos textos y ensayos críticos y teóricos que completaban el esfuerzo por enmarcar y definir sus ideas sobre cine.

Más allá de pretender construir un panorama profundo del desarrollo del pensamiento sobre el cine en estas décadas, es importante notar la agitación intelectual, política y estética en torno al cine que se vivía de manera, tal vez general, en el ámbito de lo que pudiera llamarse la cultura occidental.

Así pues, es posible encontrar que una de las ideas que palpita con mayor énfasis en este periodo tiene que ver con la intención de privilegiar la capacidad del cine de establecer relaciones con un cierto estatuto de lo real, entendido como la comprensión de las relaciones políticas, históricas y de clase que determinan a los individuos y su papel en la historia. El realismo, un particular tipo de realismo, resulta entonces uno de los ejes estético-políticos más predominantes entre las posturas de la década, que precisamente es necesario reconocer en su doble y explícita dimensión estética y política.

El proyecto político revolucionario que se desarrollaba en dicha década le otorgaba un muy importante lugar al cine definido por su poder de representación y conmoción, por su carácter

moderno y su potencia narrativa. La relación entre la obra y lo real se resolvía habitualmente con una ética documental que valoraba el registro de lo real, en tanto documento de los procesos y evidencias materiales de las condiciones objetivas de la vida humana. Al hacerlo, el cine propiciaba, al tiempo que una moral, una cierta militancia crítica frente a lo real, una continuación de la obra en la vida a través de la acción política concreta⁶. El problema de la representación, la mimesis y la diégesis, como fundamentos de un cierto régimen del arte occidental, son parte del centro de la discusión que con esta distancia, es posible leer en la gran proliferación intelectual (textos, películas, conferencias, activismo político) que rodeó y configuró una parte del campo del cine en la década de los años sesenta.

Esto da como resultado un marcado intento de distanciamiento de la producción industrial y un consecuente acercamiento a una cierta noción de arte definida por esa misma ética de lo documental, lo real y lo verdadero. En tanto expresiones de la libertad y transparencia, estas nociones ayudan a configurar una idea de arte que participa del proyecto político del cine y se entrelaza con posturas similares en las artes plásticas, escénicas y la literatura, por lo menos, en las cuales se privilegia el descubrimiento de la moral burguesa, la ruptura de los tabúes y el

reconocimiento del poder de la imagen como fuerza configuradora de lo real. Así, el arte, se convierte en una herramienta para dar la batalla por la conquista de lo real, y el cine, en este aspecto, juega su mayor carta.

Dos. Las revistas

Es en este contexto que aparecen en Bogotá, desde 1961 hasta mediados de la década, (1967 tal vez) las publicaciones *Guiones* y *Cine(mes)*. Dirigidas por Héctor Valencia y Roberto Peña, respectivamente, contaron entre sus colaboradores habituales con Ugo Barti y Carlos Álvarez, entre otros. Tuvieron colaboraciones esporádicas de personas como Fanny Buitrago en el ámbito nacional y publicaron textos de George Sadoul, Michelangelo Antonioni y Guillermo Cabrera Infante, entre otros.

A lo largo de las páginas de los doce números que conforman la serie se comparten algunas preocupaciones indicadas por su reiterada aparición (en tanto tema de discusión, argumento de respuesta a los lectores, centro ideológico de análisis y crítica del cine), y que podrían interpretarse como los indicadores de una concepción política del cine que pasa por el sentido de la Nueva Ola, pero desarrolla elementos propios. Aunque su epicentro argumental está anclado en una cierta idea de realismo como ideario estético y político,

► 6 • Estas ideas han sido discutidas y desarrolladas en los últimos años por diversos investigadores latinoamericanos entre los que es necesario mencionar a Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Altamira, 2009; Ana María López, "The State of Things: New Directions in Latin American Film History". En: *The Americas*, 2006; Ana María López, "Early Cinema and Modernity in Latin America". En: *Cinema Journal*, 2000; Paulo Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 1ra. ed., 2003, entre otros.



precisamente la distancia que las revistas construyen frente a esa paternidad “nuevao- lista” los sitúa mucho más cerca de las ideas del Nuevo Cine Latinoamericano, y en cierto sentido, como antecesores de las mismas.

Así, cuestiones como la libertad de expresión, la censura, la pacatería moral, la industria, la legislación, la circulación, la exhibición comercial y en cineclubes, el cine nacional, sus películas, sus directores, su insuficiencia; la crítica, el festival de Cartagena, el cine que se ve y se quisiera ver configurado a partir de una reiterada repetición de ciertos nombres franceses e italianos; la comprensión y explícita manifestación del cine como asunto político y nacional; entre otras cosas, son las reflexiones que se desarrollan en estas dos publicaciones periódicas, y a través de las cuales, sería posible rastrear este ideario estético y político.

La composición de esta “política” que al mismo tiempo que da identidad a la revista y al pensamiento de sus autores, expresa claramente un espíritu de una época y podría permitirnos, con la perspectiva de los años, intentar comprender las relaciones ideológicas en un sentido amplio, que se concretaron en publicaciones y películas, que establecieron los redactores de *Guiones* y *Cine(mes)* con el

▣ Cubiertas del primer número de las revistas *Cine(mes)*, 1965 y *Guiones*, (1960).

movimiento continental, por una parte; y por otra, poner en perspectiva algunos elementos centrales de la configuración del canon cinematográfico colombiano y su arraigo en la discusión sobre el cine colombiano en Colombia.

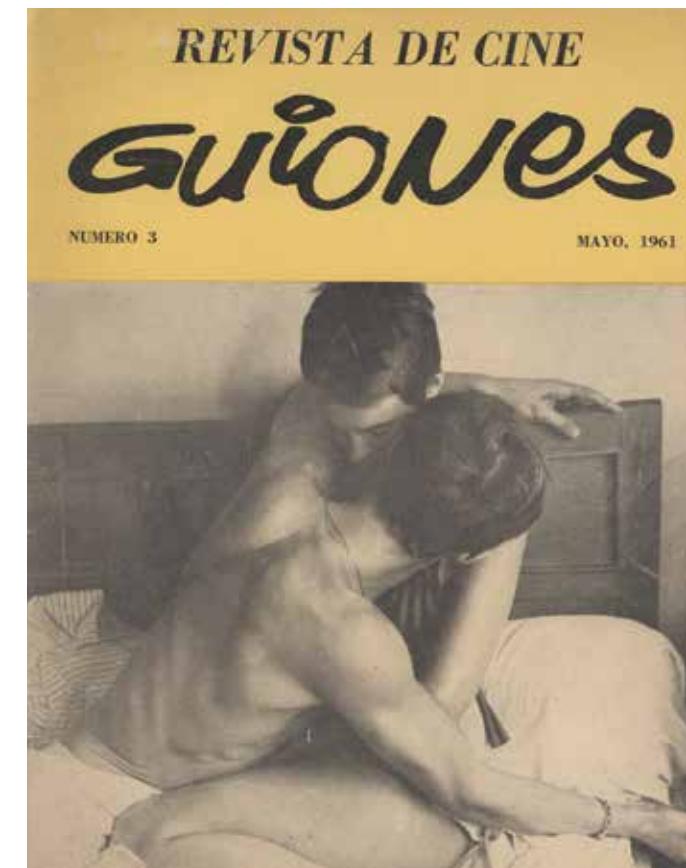
El primero de ellos aparece en el número tres de la revista en la sección “Cartas del lector” como una clara manifestación de principios.

El cine, a través de Guiones le va a mostrar a usted un rostro desconocido, aspectos nuevos que usted tiene que observar con la atención necesaria. El mundo no es una vitrina para niños. El mundo es un espectáculo de trazos violentos que pasa de la ternura a la bestialidad, ya sea sexual, política o religiosa. Es preciso que este mundo se muestre, en todo su rigor, en la plenitud de su verdad, y para ello contamos con el cine realista, con nuestro empeño a través de Guiones, con claridad, sin velos y sin censuras⁷.

El interés de este primer texto no solo está en la cadencia estilística que permitiría pensar en la adopción de la imparcialidad maquinística del dispositivo cinematográfico en la revista, sino en la personificación del cine como sujeto activo que, a través de la revista como medio, ejercerá su acción esclarecedora. El punto de partida, como en casi cualquier manifiesto, está definido por una resignificación de la cadencia temporal. El tiempo empieza con este gesto que se diferencia del pasado e incluye la novedad. La máquina

cinematográfica con su voluntad moderna es la indicada para descubrir el rostro de lo nuevo. Vale la pena detenerse un instante sobre este rostro desconocido que el cine revelará al lector de la revista. Es conocida la tremenda atracción que ejerce sobre la mente humana la posibilidad de transgresión del límite de lo conocido. Lo conocido se asimila a lo posible y así, al invitar a lo desconocido, se está invitando a lo imposible. ¿A cuál imposible?, se hace necesario preguntarse. Antes de

▣ Cubierta de la revista no. 3 de la revista *Guiones*, 1961.



►7• Editorial, “Cartas del lector”. En: *Guiones*, 1961, p. 3.

► **8** • Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, (primera y tercera redacciones)”. En: *Obras Libro 1, Vol.2*. Madrid, Abada, 2008, p. 19.

► **9** • La relación de este carácter epistémico del cine con los procesos de industrialización y su impacto en la cultura han sido ampliamente estudiados, véase por ejemplo el ya citado y los demás: Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, (primera y tercera redacciones)”; Jacques Rancière. *La fábula cinematográfica*.

Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005; Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001; Ana López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”; Velleggia. *Op. Cit.*

► **10** • André Bazin. *¿Qué es el cine?*. Madrid, Eds. Rialp, 7ma. ed., 2006, p. 29.

intentar responder hay dos elementos más. El primero es que lo imposible está enmarcado en un rostro: la figura humana no es desconocida y convocarla puede ser entendido como un acto de domesticación del ángel-demonio que hay en el mundo. Lo segundo es que para observarlo, se requerirá del lector una actitud distinta de la habitual: atenta. Esa atención es la demanda de la voluntad del cine a cambio de su ofrenda de claridad. La máquina que nos muestra una nueva cara, nos remite ineludiblemente al Kino-Glaz de Vertov. El hombre de la cámara que de tanto ejercer esa mirada se separa del mundo y por fin lo mira para comprenderlo de una nueva, única y reveladora manera. La cámara, muestra lo que nuestro ojo no ve, “la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando”^{8,9}. O como dice el inspirador teórico de la Nueva Ola de cine francés, André Bazin:

*Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo de una acera mojada, el gesto de un niño; solo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor*¹⁰.

Para *Guiones* esta atención se caracteriza con un giro importante: el mundo que el cine nos va a revelar no es una vitrina que pueda ser observada por los niños. ¿Cuál es la que puede serlo? ¿Cuál es el imposible hacia el cual el cine y su voluntad nos impulsan? Es claro, las siguientes líneas lo expresan ampliamente. El imposible al que nos invitan es al del mundo desvelado de lo sexual, lo político y lo religioso. Los hombres no somos capaces de ver esa virginidad panteísta de Bazin sino el mundo de las relaciones humanas, el que se configura gracias a la actividad social. El ángel-demonio de lo real que el cine descubre parece tener una entidad distinta de la que plantea el teórico francés. Mientras para *Guiones* el mundo que la máquina cinematográfica sí ve y nos muestra a cambio de tan poco, es el mundo cultural; para Bazin es el mundo desprovisto de la mugre emocional, aquel que permitirá al espectador establecer una relación de amor. Esta filiación es radicalmente distante de la que puede percibirse en *Guiones*. Si para el francés el problema es que a través de la objetividad del cine se encuentra el alma del mundo, para los jóvenes escritores de la revista colombiana, la objetividad demostrará un mundo que depende de la determinación adulta de aceptar y comprender. No se trata de una búsqueda ontológica, se trata de una búsqueda materialista. Es preciso ver este mundo, dicen, aunque no quede clara la razón por la cual sea necesario

hacerlo, distinta de un acto de diferenciación edípica. Al ser capaces de ver este mundo, ya no somos niños, ya somos adultos. Esa realidad, esa verdad, es lo que nos hace independientes y autónomos. Pero, a continuación es claro, que no es cualquier cine el que es capaz de ejercer esa voluntad. Es un cierto tipo de cine, el realista, el que actúa con claridad, sin velos, sin censuras.

Esta manifestación de principios aparecida en la primera edición de la revista, que también como gesto inaugural empieza a circular en el número tres, no en el tradicional y antiguo uno¹¹, inaugura pues la discusión sobre el primer aspecto de esa concepción política del cine: el realismo.

Tres. El realismo

“Ante todo ello, corroboramos nuestra fe y entusiasmo por seguir adelante y lograr los fines que nos hemos propuesto, a saber: convertir a *Guiones* en una revista de cine basada en el máximo de verdad”¹², afirma una editorial de la revista. ¿Pero qué están entendiendo por *realismo* y por qué tiene una relación tan determinante con la verdad? Tratemos de acercarnos al tema.

Pero el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas

‘realistas’ solo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla [...] La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, de ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de un sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto,

► **11** • De acuerdo con el recuerdo de Carlos Álvarez recogido en entrevista realizada en Bogotá durante el mes de septiembre de 2011.

► **12** • Editorial, “Cineísta”. En: *Guiones*, 1962, p. 7.



Carta manifiesto al cineísta de la revista *Guiones*, 1962.

► **13** • Jean-Francois Lyotard. *Lecturas de infancia*. Eudeba, 1997, pp. 15-16.

► **14** • Jacques Ranciere. *La fábula cinematográfica*. Op. Cit., p. 10.

► **15** • Fundación mexicana de cineastas., *Op. Cit.*, pp. 17-22.

► **16** • *Ibid.*, pp. 29-64.

*llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que recibe*¹³.

“Las representaciones llamadas ‘realistas’ solo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla”, afirma Lyotard comprendiendo que el realismo como modo de representación multiplica “las fantasías de realismo”. El discurso que pretende establecer una relación mimética con la realidad, es distinto necesariamente a lo que puede llamarse lo real. “La vida no conoce historias. No conoce progresiones dramáticas hacia un fin concreto, solo el movimiento largo, continuo, constituido por la infinidad de micromovimientos”¹⁴, de donde se deduce que el realismo es tan real como el no realismo. Sin embargo, en términos de herramienta de gestión de lo real, ha cumplido un papel determinante, de manera particular en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento al que *Guiones* precedió en tiempo, donde la estrategia de descubrir lo real ocupó parte central de sus presupuestos axiomáticos.

*“Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida”, dice Fernando Birri en 1962, para concluir “ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realísticamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo”*¹⁵.

Esta afirmación de Birri expresa la postura que ha marcado su desarrollo como artista y militante. La realidad está al otro lado del realizador y la cámara es la mediación entre los dos. El adverbio de la actividad, realista-mente, es el énfasis que nos interesa. No se trata de filmar de cualquier manera. Esa realidad es posible filmarla sin descubrirla. Para poder realmente verla, no basta, en efecto con el uso del dispositivo cinematográfico. Es necesario hacerlo realísticamente, críticamente y con óptica popular.

En el ensayo *Sobre el tercer cine*¹⁶ Octavio Getino y el Fernando “Pino” Solanas de 1969 examinan las relaciones entre industria cinematográfica y movimientos artísticos y políticos de liberación. Para ellos el primer cine es el industrial de Hollywood y Europa, el segundo es el resultado del cine de autor (Neorealismo italiano, Nueva Ola, Cinema Novo, incluso el mismo Birri) que permitió una cierta autonomía de los presupuestos estéticos y políticos de los realizadores frente a las condiciones de producción y un tercer cine, o cine liberación.

El cine no será ya para quien se lance a tal aventura (la del segundo cine), una “industria generadora de ideología”, sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profunda, objetivamente subversiva. [...] El cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y comenta o fija pasivamente una

*situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o reactivador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción. [...] [Porque] nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales*¹⁷.

Esta postura, que abre la obra, casi en simultánea con el semiólogo italiano Umberto Eco¹⁸ implica más que una estrategia estética, un movimiento político que pone en el centro la transformación de la realidad mucho más que su representación. Acá el arte se disuelve en la vida, más allá de establecer relaciones con lo real; lo político del arte se encuentra en “la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio”¹⁹, porque como el mismo Rancière anuncia más adelante: “La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que también es no-arte, una cosa distinta al arte”²⁰. El arte es acción política y la acción política es estética. Ese pareciera ser el presupuesto de Solanas y Getino. Esta idea implica una dimensión del realismo que no considera la escisión entre obra y mundo que está en la base de la mimesis y en consecuencia del

mismo realismo. La acción que se hace sobre el mundo, es la acción de esta nueva forma del cine, que por ejercer sobre la historia, no deja de serlo.

En efecto, “latin american filmmakers have variously perceived their medium as a tool for consciousness-raising (concientización), as instrument for research and social analysis, and as a catalyst to political action and social transformation”²¹, afirma Burton quien mantiene en su análisis la distancia entre obra y mundo sin preguntarse por qué razón, además del explícito compromiso político, se hace tanto énfasis en vincular el cine latinoamericano de los sesentas y setentas con la realidad, y qué operaciones permiten comprenderlo dentro del campo del arte y no de la sociología o la historia de los movimientos sociales.

El realismo que *Guiones* enarbola como bandera, conscientemente o no relacionado con el movimiento continental que tenía lugar simultáneamente, requiere de una caracterización que aún no hemos hecho.

Para hacerlo, echemos antes una sola mirada a una afirmación de Alfredo Guevara de 1963, primer director del ICAIC fundado el mismo año de la revolución, 1959. “El artista revolucionario, lo es siempre el verdadero artista: el que con su arte penetra más aguda y profundamente la realidad, el que abre brecha

► **17** • *Ibid.*, pp. 41, 48, 51.

► **18** • Umberto Eco. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 2da. ed. 1979.

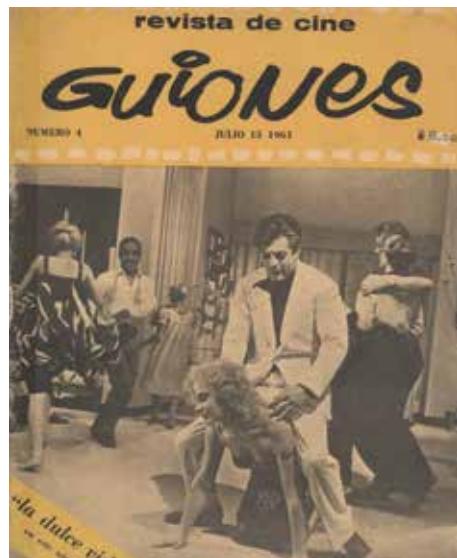
► **19** • Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 17.

► **20** • *Ibid.*, p. 29.

► **21** • Julianne Burton. “The Camera As a Gun”. En: *Latin American Perspectives*, 1978, p. 49.

► **22** • Fundación mexicana de cineastas. *Hojas del cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. T. 2. Universidad autónoma metropolitana; Fundación mexicana de cineastas. México. Septiembre 1988, p. 24.

► **23** • Jaime Jaramillo Uribe et. al., *Nueva Historia de Colombia (NHC)*. Vol. II. Bogotá, Planeta, 1989, p. 197.



▣ Cubiertas de los números 4 y 6 de la revista *Guiones*, circa, 1960-1963.

en ella y la enriquece, el que nos la entrega, *más real, más compleja, más verdadera*²².

Este realismo se vincula con la verdad y se opone a la fantasmagoría propia de la producción industrial cinematográfica. ¿Pero de cuál verdad nos habla el cine que reclama *Guiones*?

Tal vez para completar el enunciado, sea necesario recordar que hacía apenas pocos años había terminado el gobierno del general Rojas Pinilla, caracterizado por reprimir en ciertos aspectos y desarrollar una actividad modernizadora liberal moderada. En 1956

firman la declaración de Benidorm, Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, en la que se hace una “declaración de principios sobre la situación política, la dictadura y el retorno al gobierno civil. Se afirma la necesidad de una coalición partidista para derrocar al general Rojas Pinilla”²³ que será el germen de más de veinte años de un remedo de democracia llamado el Frente Nacional que no puede caracterizarse precisamente por grandes avances en el campo social o educativo, por mencionar solo algunos aspectos. Concebido como una manera de dar fin a la violencia bipartidista, antes de que llegara a las ciudades, puso en

marcha una reforma agraria que resultó tan amañada como la democracia en la que se pretendía instaurar, un ejército ya cercano al poder y fuertemente influenciado y apoyado por el anticomunismo norteamericano, un sistema monetario de devaluación (del 20% y más anual), ajuste fiscal de la mano indicadora del FMI, transformación de los movimientos campesinos armados de defensa contra la policía conservadora en el llamado bandolerismo y en guerrillas comunistas, crecimiento y fortalecimiento de la universidad pública que recibía tomas constantes por parte del ejército, muerte de Camilo Torres en 1966, matanzas de estudiantes en manifestaciones, publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1967 en Buenos Aires, de *El sueño de las escalinatas* de Jorge Zalamea 1964, nacimiento del Nadaísmo, publicación de *La nueva prensa* dirigida por Alberto Zalamea son algunos de los aspectos más generales que pudieran caracterizar la década²⁴.

Es simplemente ridículo siquiera pretender dar cuenta de la complejidad histórica de una década en un párrafo. No se trata más que de indicar brevemente aquello que *Guiones* reclama como realidad y hacia lo cual espera movilizarse y movilizar a través del cine. Como puede intuirse se trata de una década convulsionada desde el punto de vista social y económico, de surgimiento de tendencias de oposición claras

y diferenciadas por origen de clase, también del desarrollo de los medios industriales de producción de bienes culturales, de hecho *Guiones* es una prueba de ello y baste recordar que fue 1954 la fecha de la primera emisión de imágenes en movimiento a través del espacio electromagnético en el país.

El mundo cambiaba y se movía a velocidades asombrosas y en *Guiones* confiaban en la capacidad del cine para comprenderlo.

*Consideramos el cine como el primer arte de nuestra época. Escribir Guiones no constituye un despliegue de ilustración, sino una determinada forma de acción. Tenemos una posición ante la sociedad y, conscientemente ante el arte, la cual se refleja en el contenido de lo escrito. Ante el cine con fines oscurantistas y a contrapelo del progreso, oponemos la actividad elucidante que lo desenmascare. [...] Buscamos la verdad en el cine y, lógicamente, estamos contra quienes, haciéndolo o comentándolo, conspiran contra esa verdad*²⁵.

Según Rancière, el problema de lo verdadero en el arte contemporáneo y particularmente en el cine resulta de la fantasmagorización de la mercancía como estrategia de comprensión de las contradicciones de la sociedad. Así: “lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero”²⁶. La reunión valorativa de lo bello y lo verdadero como estrategia política tiene sentido cuando el mundo, ese monstruo-ángel indescifrable aparece expresado en el cine, a

► **24** • *Ibid.*, Vol. II y Vol. IV.

► **25** • Editorial, “Cineísta”. En: *Guiones*, 1962.

► **26** • Jacques Rancière. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009, p. 42.

- ▶ 27 • *Ibid.*, p. 47.
▶ 28 • Editorial, "Cartas del lector". En: *Guiones*.

través de su *techné* que implica la ficción. Esta paradoja, buscar la verdad del mundo invisible e invisibilizado, en la ficción, es lo que el mismo filósofo entiende como el resultado de la era del arte estético.

De este modo, se encuentra revocada la línea de reparto aristotélica entre las dos "historias" —la de los historiadores y la de los poetas—, la cual no separaba solamente la realidad de la ficción, sino también la sucesión empírica y la necesidad construida [...]. La revolución estética trastorna las cosas: el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido. Por un lado, lo "empírico" lleva las marcas de lo verdadero en la forma de huellas e impresiones. "Lo que pasó" depende, en consecuencia, directamente de un régimen de verdad, de un régimen remanifestación de su propia necesidad. Por otra parte, "lo que podría pasar" no tiene ya la forma autónoma y lineal del agenciamiento de acciones. La historia poética articula de ahí en adelante el realismo que nos muestra huellas poéticas inscritas en la misma realidad y el artificialismo que monta máquinas de comprensión complejas²⁷.

Así, en *Guiones* la operación de introducir el cine, máquina de sueños, como herramienta para descubrir lo verdadero, a través del realismo se explica más allá de la idea de que se cree en lo que se ve y en consecuencia lo que se ve es real y verdadero, y se inscribe dentro de un espacio de comprensión más amplio

que lo explica y lo dota de sentido. Este realismo que aparece una y otra vez en las comunicaciones (falsas o verdaderas) establecidas con los lectores, en realidad, de lo que habla es de un tipo distinto de narración que sea capaz de ordenar comprensiblemente el *real* que resulta incomprensible e inabarcable para sus habitantes.

"¿Qué condiciones requiere una persona para escribir sobre cine?" Pregunta un lector. *N de la R. Para escribir —sobre cine o sobre lo que sea— se requieren cinco condiciones para vencer las cinco dificultades que advirtió Bertold Brecht a todo el que escribe sobre la verdad: 1) El coraje de escribir la verdad, 2) La sagacidad de reconocer la verdad, 3) El arte de hacer la verdad manejable como un arma, 4) El juicio de escoger aquello en cuyas manos la verdad se hace eficaz, 5) La astucia de propagar la verdad entre muchos²⁸.*

La verdad como metarrelato es lo que le permite a este realismo constituirse en político. Al buscar lo verdadero, la ficción realista es buena. Pero eso verdadero se encarna en lo que la máquina cinematográfica permite ver. Lo que la mirada de la máquina no ve, no es pertinente. Sí lo es todo aquello que impide que esa mirada, neutra, objetiva y verdadera, se exprese sin límites: es decir, la censura.

Cuatro. La censura

¿Todavía existe la junta de Censura Cinematográfica en Colombia? N. de la R.:

En Colombia todavía existen la violencia, el fanatismo, el paludismo y la Junta de Censura Cinematográfica²⁹.

Un señor francés recordaba hace poco en un conversación que cada pueblo tiene la censura que se merece. De donde se deduce que Colombia no se merece la censura que tiene. ¿O sí se la merece? Entonces es preciso trabajar por cambiar las circunstancias, hasta obtener que no se la merezca. ¿Que un film puede traer males a una nación? A una nación débil, puede ser. Y una nación está debilitada cuando en ella la cultura no cuenta. Una nación educada no es jamás débil. Lo que nos hace daño es la incultura no el cine³⁰.

La aparición repetida y continua de notas sobre la censura en la revista hace pensar en que realmente se trataba de un asunto urgente en la época. Tan es así, que en las páginas interiores de la número IV se encuentra un artículo en que se pregunta ¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?, en el que Enrique Posada se lamenta por la prohibición de *La dolce vita* (1960) de Fellini y asegura que "el pecado no está en el cine sino en el mundo. Corrijanse los vicios del hombre en la vida real, el homosexualismo, el incesto, la miseria y usted puede estar seguro de que los directores de cine no los inventaran ante la cámara"³¹. Nuevamente aparece la confianza en la neutralidad del dispositivo cinematográfico y su relación objetiva y directa con el mundo. En el número VII se encuentra un artículo llamado "Elogio del censor", seguido de una serie de fotogramas recortados

de las películas por el alto contenido erótico que se desprende de los desnudos femeninos. En *Cine(mes)*, en el número 2 aparece una entrevista de Carlos Álvarez a julio abril, miembro de la junta de censura, conversación a través

- ▶ 29 • *Ibid.*, núm. 3.
▶ 30 • *Ibid.*, núm. 5.
▶ 31 • Enrique Posada. "¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?". En: *Guiones*, julio 15, 1962, p. 33.



■ Cubierta del no. 7 de la revista *Guiones*, circa, 1963.

►32• Carlos Álvarez. “Quién puede vetar una película es el comité de revisión”. En: *Cine(mes)*, agosto 1965, sin número.

de la cual se aclaran las atribuciones de la junta y se descubre la pacatería moral con que son juzgadas las películas y la intensión explícita del entrevistador por comprometer el juicio moral con el juicio político. “Usted habla de orden moral, solamente; ¿o puede haber un orden social, un orden político qué defender?”³². Ante lo que el entrevistado simplemente no puede responder. Mientras Álvarez pesca en aguas conocidas, las de la relación inseparable entre cine y política, cine y orden social, el miembro de la comisión de censura, considera que el mundo aún está escindido y que el orden moral se preserva en una cierta sexualidad que sobra enunciar como heterosexual, donde la mujer es pasiva y fiel.



Extracto de imagen del artículo “Elogio del censor” publicado en la revista *Guiones* no. 7, circa, 1963.

Esta insistencia en la censura, además de indicar el ambiente social en medio del cual se producían las revistas, da cuenta de otro aspecto de la configuración de la política del cine que desarrollan las revistas que también gravita sobre la relación entre arte y realidad. Desde un punto de vista negativo, la censura indica la misma necesidad, y posibilidad que tiene el cine de permitir comprender el mundo. Al quitarle partes al cine, bien sea en escenas, bien sea en películas, el mundo al que se tiene acceso también aparece censurado. Tal vez un poco más que imagen del mundo, el cine pareciera ser el mundo mismo. Así, el reclamo por la libertad de exhibición de cine se convierte directamente en el reclamo por la libertad en sí misma.

Ahora bien, ¿cuál es el cine-mundo que revela el monstruo-ángel del mundo sobre el que se ocupan los jóvenes de *Guiones* y *Cine(mes)*?

Cinco. El cine-mundo-nacional

En el número 3 de *Guiones* después de un texto delirante al lado de una bella foto de la rolliza Marilyn, de un texto sobre Humphrey Bogart, otro sobre Orson Welles y una entrevista que le hace Héctor Valencia a Peter Baker, el director de la revista inglesa *Films and Filming* quien estuvo en el festival de



Aviso publicitario de *La dolce vita* aparecido en la revista *Guiones*, no. 6, circa, 1960-1963.

Cartagena y se fue sin ver una sola película de la que le pareció una despreciable programación, aparece un dossier sobre Italia 1960. En este se anuncia la importancia que tiene el cine italiano de la década para los espectadores y la cinematografía colombiana. Las películas son: **La dolce vita** de Fellini, **La aventura** de Antonioni **Rocco y sus hermanos** de Visconti, entre otras. Y sobre **La dolce vita** cuya proyección produjo una cierta excitación en la ciudad, aparece el siguiente comentario en la misma sección de carta a los lectores.

¿Qué pasa si uno ve **La dulce vida**? De la R: Pasa que uno descubre el fresco más grandioso y aterrador sobre la élite social hastiada y corrompida. Además nos abre los ojos.

Viendo bien las cosas sin apasionamientos, yo creo que si **La dulce vida** es un film terrible lo deben prohibir, porque la cautela nunca sobra. Padre de familia. N de la R: Sí, usted tiene razón; deben prohibir este film porque es muy terrible: dice la verdad. La verdad, esa mala costumbre, ¿no? ¡Cómo cae de gorda!³³.

Sobran comentarios

El número 3 de la revista tiene como carátula un fotograma de **Sin aliento** (1960) de Godard sobre la cual hay un comentario muy poco elogioso en las páginas interiores. Este comentario va a servir posteriormente en el número 4 al (los) escritores de las cartas al lector para demostrar su amplitud de pensamiento, pues “¿De qué sirve la libertad de expresión si nadie la utiliza?” Y en seguida sobre la película “El mundo es más de una vez ‘salido de la vida, del mundo’; y el mundo es contradictorio, ¿o no lo es?; y el mundo y sus actores ‘se pierden’ con más frecuencia, con regularidad. ¿Qué otra cosa podía esperarse de un artista que sabe ver estos desarreglos, si este artista tiene el valor de enseñarlos?”³⁴.

Queda así expresada la profunda admiración que sienten los escritores de *Guiones* por

►33• Editorial, “Cartas del lector”. En: *Guiones*, Vol. 4.

►34• Editorial, “Con aliento...!”. En: *Guiones*, julio 15, 1961, p. 8.

► **35** • Editorial, “Cartas del lector”. En: *Guiones*, núm. 5.

► **36** • Editorial, “Raíces de piedra”. En: *Guiones*, julio 15, 1961, pp. 15, 48.

la Nueva Ola, por su herencia del cine italiano de la posguerra (al que continuamente aparecerán referencias durante todas las ediciones) y por el sentido con el que lo reciben. Esta recepción es la que al lado de la urgencia por descubrir el mundo colombiano a los ojos de los espectadores, despertar a las masas, asume el realismo como estrategia argumental de enorme poder y alcance.

Sin embargo, esta relación con el mundo llamado Colombia, tiene un eslabón perdido: el cine colombiano.

Al respecto, los lectores (si escribían en realidad o no, ni es importante para la configuración de la revista como discurso) se preguntaban por qué el énfasis sobre Europa. “Nosotros estamos con el cine. Si el cine se hace hoy en Europa, miramos para allá. Si se hiciera en África miraríamos para ese lado con el mayor de nuestros entusiasmos. De nosotros no depende el lugar donde se hace hoy el cine”³⁵.

Sin embargo, sí existen reclamos e intentos por configurar una mirada sobre lo que pueden ser los orígenes de una cierta renovación o nacionalización de la producción cinematográfica nacional, acontecimiento que tuvo lugar durante la década que nos ocupa.

Su conciencia del cine como campo y no simplemente reducido en su comprensión a las películas que lo componen se puede ver en los comentarios sobre el Festival de

Cartagena. Además de la ya cita entrevista realizada por Héctor Valencia al director de la revista inglesa *Films and filming* se cuestiona en el artículo la desconexión entre el festival y la ciudad, la facilidad con que se entregan premios y la solicitud de contar con un director nacional y abandonar la idea de realizarlo gracias a una nómina de ayudantes gratuitos. Sobre el tema de Cartagena se vuelve en el número 10.

En el 4, a contra página de un nuevo comentario sobre el festival de Cartagena, aparece una nota sobre el rodaje de **Raíces de piedra** (José María Arzuaga, 1961) en el que aseguran: “*Guiones* siempre ha sostenido la posibilidad de crear una industria de cine en nuestro país y confía en que el entusiasmo de este grupo sea la primera muestra de esta afirmación. [...] Quizá **Raíces de piedra** sea el lanzamiento de la primera piedra”³⁶. Posteriormente en la contra carátula de la número 10 aparece una reseña de la película muy breve en los siguientes términos:

Raíces de piedra. *Cinematografía Julpeña. Primera película colombiana de largometraje en Dyaliscope, sobre un tema social, que representó con éxito a Colombia en el IV Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena y en consecuencia ha sido invitada por los festivales de Berón, Cannes, San Sebastián, San Francisco, Moscú y Sestri Levante. La falta de apoyo ha hecho que se inscriba y participe únicamente en los festivales de Sestri Levante (Italia) y Moscú,*

*a realizarse en mayo 25, Junio 6 y Julio 25, Agosto 8 de 1963, respectivamente. Condenada por la censura y habilitada por el comité de revisión como apta para todos. NO PODRÁ SER VISTA POR EL PÚBLICO COLOMBIANO... ya que los exhibidores NO TIENEN CUPO para el Cine Nacional, dado sus GRANDES compromisos con los productores extranjeros*³⁷.

El infortunio con que ha sido visto el cine nacional tiene un respiro en el primer número de *Cine(mes)*. Allí en la carátula aparece una foto de una campesina desconocida, con el subtítulo: “El nuevo cine latinoamericano reflejo de un yugo que se apresta a romper las cadenas”. En lugar de un editorial aparece el artículo de Tomás Carrasquilla dedicado al cine, destaca la frase: “Toda vida, la vida toda, es un reflejo, una película” y enseguida un apartado dedicado a Tres realizadores colombianos: Pepé Sánchez, Jorge Pinto, Alberto Mejía, quienes después serían llamados los maestros por su papel de iniciadores junto a Francisco Norden. En las entrevistas la primera pregunta que se hace es: “¿Existe un cine nacional?” Sobre la que se produce un enfrentamiento con Jorge Pinto quien reclama el punto de vista de *Cine(mes)* sobre cine nacional como concepto. Se discute enseguida sobre el género de mayor aceptación y Alberto Mejía explica: “Yo creo que lo que más se está vendiendo en el mundo actualmente, en el cine, es violencia y sexo. Yo creo que inventar otra cosa sería difícil ¿no?”. Y en cuanto a los costos, los tres realizadores coinciden en la dificultad que

encarna la producción y en su mirada positiva sobre las coproducciones que no encarnen un intervencionismo ideológico³⁸.

Más allá de analizar a profundidad esta interesante entrevista, es importante destacar de ella el esfuerzo por completar la figura del cine como proyecto político que encarnan estas dos revistas. Mientras la gran mayoría de páginas de la revista están dedicadas al cine italiano, francés, y en general europeo, como reclaman sus lectores, el cine nacional es un vacío tremendo, vacío que al no existir en el mundo material en su aspecto productivo, el número de películas colombianas de la década no supera la docena³⁹ debe ser suplido por otros aspectos del campo comprendido dentro de la noción del cine que comprendían los escritores de las revistas en cuestión. Así es como la exhibición se empieza a configurar como uno de los espacios de construcción del cine nacional más importantes y visibles a través de la cada vez más importante actividad de los cineclubes.

En *Guiones* ya los cineclubes ocupan una parte importante de la atención de los redactores. En *Cine(mes)*, en el número 2, aparece un artículo donde se analiza el problema de la circulación para las películas colombianas.

En las dos publicaciones la literatura ocupa un lugar predominante. Desde el número 3 de *Guiones* cuando al lado de una foto de Marilyn

► **37** • En mayúsculas en el original.

► **38** • Jaime Lopera, “Tres realizadores colombianos (entrevista)”. En: *Cine(mes)*, 1965.

► **39** • Ver <http://www.patrimoniocinematografico.org.co/index2.htm>, sección *Vanguardia y cine social 1960 - 1977*.





▣ Cubiertas de la revistas números 2, 3 (1965) y 7 (circa, 1966) de Cine(mes).

► 40 • Editorial, "Cartas del lector". En: *Guiones*, p. 3.

aparece un texto nada periodístico, sino más bien expresivo, por decirlo de alguna manera, hasta los primeros números de *Cine(mes)* en los cuales se dedica explícitamente un espacio a la literatura, a través de publicación de cuentos y fragmentos de novelas.

La convicción de que la palabra escrita puede terminar de componer esa figura del cine nacional, está incluso en el subtexto que da razón y origen a las revistas mismas.

N de la R: Verbalmente, otras personas nos han hecho críticas similares. Le vamos a contar: Nos han dicho: Hay en Guiones mucha literatura. Alegan que el texto sobre Marilyn es demasiado literario y que otros tienen el mismo dejo. Nosotros

*lo hicimos para variar. Para darle matices a los textos, para evitar la monotonía. Alguien nos ha dicho que les damos demasiada importancia a las implicaciones políticas. ¿Qué otra cosa puede esperarse?*²⁴⁰

Seis. Final

Aunque no haya películas colombianas, sí hay pensamiento cinematográfico colombiano y ese pensamiento se expresa en términos de una política. Y esta política reclama, en primer lugar, la constitución de un proyecto nacional que se desarrolle a través de la claridad con la que el cine, de acuerdo a la concepción de cine que ya se expuso, sea capaz de comprender esa realidad y convertirla en discurso

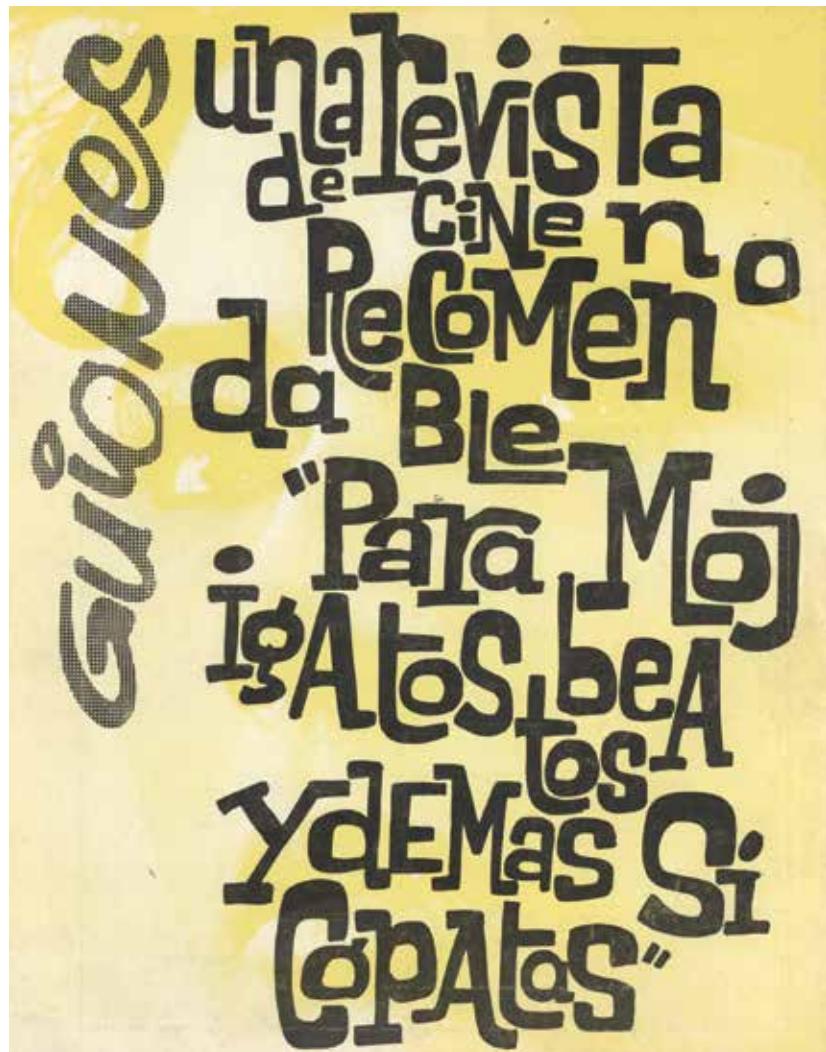
común. Difícilmente podría encontrarse una pretensión más moderna en términos filosóficos e históricos y modernizante en términos programáticos. El nacionalismo sobre el que las revistas completan la preposición a través de los fragmentos del campo del cine, y de la literatura, es un nacionalismo que se opone a las tinieblas que ofrece la realidad construida por las formas hegemónicas de acción simbólica. Esta oposición, y es una de las paradojas que hace de estas dos revistas un punto determinante en la comprensión del pensamiento sobre el cine producido en Colombia, fue una de las que engendró y desarrolló el movimiento cinematográfico llamado del Nuevo Cine Latinoamericano de manera paralela en algunos casos y posteriormente en otros casos. A través de esta comprensión del cine realista, político, revelador, las revistas *Guiones* y *Cine(mes)* construyeron durante la década de los años sesenta un proyecto político y cultural que comprendía el poder de simbolización del cine y de constitución de espacios democráticos de encuentro y construcción de ciudadanía. Que ese proyecto haya tenido diferentes resultados a la enunciación que tiene lugar en la existencia misma de las revistas, es una pregunta de un alcance distinto al que se ha planteado este artículo. El hecho de que circularan (malamente por lo que parece), no hace más que reiterar la existencia de ese proyecto en la sociedad colombiana y obliga a reconocerlo como parte de la historia

intelectual vinculada al cine en nuestro país. Este artículo, no intentó más que comprender las estrategias intelectuales y discursivas que subyacen a la construcción de dicho proyecto, reconociendo claramente que estas publicaciones, comprenden un universo de una complejidad enorme que permitiría análisis desde muchos otros puntos de vista como el diseño gráfico, o profundizar en aspectos discursivos relacionados con algunos de los énfasis que dan pie a este análisis, como son las ideas de realismo, nación, vínculo entre política y arte, el rol de la mujer, entre muchos otros que por extensión y enfoque se ha eludido en este escrito que ha pretendido comprender, desde cierto punto de vista la manera en que estas dos revistas han incluido el cine en esta batalla por lo real que se desprende de él mismo cine como dispositivo.

Una nación está debilitada cuando en ella la cultura no cuenta. El cine como arte es un factor de la cultura. Al escamotearlo la censura —que tiene una extraña predilección por vetar los films de calidad— está agravando esa constante de la población colombiana: su incultura. Proyectar films de incuestionable valor artístico a un pueblo inculto, es luchar con un arma de notable eficacia porque esa su condición de pueblo inculto sea menos grave. El cine no es la solución total. Pero sí es uno de los varios factores importantes que necesariamente cuentan. Por lo tanto, lo que nos hace daño a nosotros es la incultura —incultura de la que es completamente responsable el Estado—, y no el cine. (...) Los Films que le podría acarrear males sin

► 41 • *Ibíd.*, 8. *cuento a esta nación son aquellos en los que los mitos, el miedo, la demagogia, el culto a los “entes privilegiados” y toda esa vasta y*

*basta gama de supersticiones y supercherías se presenta ante el espectador como conjunto de valores propios de la condición humana*⁴¹. □



□ Anuncio promocional de la revista *Guiones*.

Referencias

Alsina, Homero, y Joaquín Romaguera, eds. *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Ediciones Catedra S.A., 2007.

Álvarez, Carlos. “Quién puede vetar una película es el comité de revisión”. En: *Cine(mes)*, agosto 1965.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Eds. Rialp, 7ma. ed. 2006.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, (primera y tercera redacciones).” En: *Obras Libro 1, Vol. 2*, pp. 4-87. Madrid, Abada, 2008.

Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina : imágenes de un continente*. México: Editorial Diana, 1ra. ed. 1991.

———. “The Camera As a Gun”. *Latin American Perspectives*, 1978.

Burton-Carvajal, Julianne, e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina). *Cine y pensamiento: las charlas de Mar del Plata*. Buenos Aires, Ediciones en Danza, 1ra. ed. 2007.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 2da. ed. 1979.

Editorial. “Cartas del lector”. En: *Guiones*, 1961.

———. “Cineísta”. En: *Guiones*, 1962.

———. “Cineísta (Editorial)”. En: *Guiones*, 1962.

Editorial. “Con aliento...!”. En: *Guiones*, julio 15, 1961.

———. “Raíces de piedra”. *Guiones*, julio 15, 1961.

Fundación mexicana de cineastas. *Hojas del cine: testimonios y documentos del nuevo cine*

latinoamericano. México, Universidad Autónoma Metropolitana; Fundación mexicana de cineastas, septiembre, 1988.

Ismael, Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Manantial, 2008.

Jaramillo Uribe et al., Jaime. *Nueva Historia de Colombia (NHC)*. Vol. II. y VIII. Bogotá, Planeta, 1989.

Lopera, Jaime. “Tres realizadores colombianos (entrevista)”. En: *Cine(mes)*, 1965.

Lyotard, Jean-Francois. *Lecturas de infancia*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.

López, Ana María. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. En: *Cinema Journal*, 2000.

———. “The State of Things: New Directions in Latin American Film History”. En: *The Americas*, 2006.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

Paranaguá, Paulo. *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 1a. ed. 2003.

Posada, Enrique. “¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?”. En: *Guiones*, julio 15, 1962.

Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

———. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Altamira, 2009.



Crónicas de la espera: el cine colombiano en la revista *Cuadro* 1970-1979

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

Crónicas de la espera: el cine colombiano en la revista *Cuadro* 1970-1979

Por Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón

El estudio de la historia del cine colombiano en la década del setenta es uno de los temas predilectos de críticos e historiadores. Alrededor de ella se ha construido un canon historiográfico que da cuenta de la producción artística de una generación sin precedentes, sin embargo, han sido más los estudios realizados alrededor de la producción cinematográfica y el régimen legal bajo el cual estaba reglada, que de los espacios de discusión que la rodeaban e intentaban definirla.

Las publicaciones seriadadas de la época dieron cuenta, sin duda, de un momento importante en la historia del cine colombiano. Revistas como *Ojo al cine*¹, *Cinemateca*², *Cuadernos de Cine*³ y *Cuadro*⁴, propiciaron desde distintos ángulos la discusión —aún vigente— sobre el esperado surgimiento del cine colombiano. En el caso de *Cuadro*, el debate intentó articularse con el pensamiento político de izquierda que para entonces, en el caso particular del cine latinoamericano,

► **1** • Revista publicada entre 1974 y 1977. El epicentro de acción de la misma fue el Cine Club de Cali y las actividades de producción cinematográfica alrededor del Grupo de Cali. De *Ojo al cine* se publicaron cinco números, el fin de la revista está asociado con la muerte del escritor y crítico Andrés Caicedo.

► **2** • El primer número de la revista *Cinemateca* se publicó en julio de 1977.

► **3** • El primer número de *Cuadernos de Cine* se publicó en 1975. Luego de 4 números la revista dejó de funcionar en 1977.

► **4** • Revista publicada entre 1970 y 1979 y dirigida por Alberto Aguirre.

► 5 • Octavio Getino y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine*. Publicado por primera vez en 1968 y reproducido en la Revista Cuadro 1 y 2 en 1970.

► 6 • Diego Rojas. *Indagación diagnóstica sobre la investigación del cine colombiano: Informe de consultoría*. <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=22851>, consultado el 6 de noviembre de 2011, p. 18.

► 7 • Pedro Adrián Zuluaga. "Cine colombiano: las historias de la historia". Ponencia presentada para el Segundo Encuentro de Investigadores en cine del Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine, octubre de 2010, p. 10.

► 8 • Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978.

► 9 • Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo. "Secuencia crítica del cine colombiano". En *Ojo al cine* no. 1. Cali, Ediciones Aquelarre, 1974.

se tomaba de la mano con los postulados del Tercer Cine formulados por Octavio Getino y Fernando Solanas en 1968⁵.

El lugar privilegiado de la década del setenta en la historia del cine colombiano está cercado por una serie de hitos de carácter ineludible: la fundación de la Cinemateca Distrital en 1971, el auge del cineclubismo centrado en los casos del Cine Club de Medellín y el Cine Club de Cali, la promulgación de la Ley de Sobreprecio en 1972 y la aparición de "nuevas revistas especializadas como *Cuadro*, *Ojo al cine*, *Cuadernos de cine* y *Cinemateca*, cuya atención por el cine colombiano es notoria y un factor fundamental de su razón"⁶. Todos estos elementos fueron los principales contribuyentes a que sobre esta época se cimentaran las bases de un canon que, según Pedro Adrián Zuluaga es "simétrico a la intención de promover, facilitar o reiterar una mirada esencialista sobre el país"⁷.

Esta mirada esencialista resonaba en los textos que circularon dentro de las publicaciones seriadas de entonces. ¿Cuáles fueron los eventos que permitieron pensar que el cine colombiano estaba *naciendo*, o que era el momento en que necesitaba hacerlo?, ¿qué significaba tener un cine nacional?, ¿bajo qué cimientos se construyó esa idea?

Los debates sobre la creación, recreación, fundación, nacimiento, consolidación o

existencia del cine nacional fueron profusos tanto en las publicaciones especializadas como en las separatas de cine en los periódicos de mayor circulación. Pero es en los años inmediatamente posteriores a la declaratoria de la Ley de sobreprecio, que la discusión llega a sus puntos más álgidos; primero con el entusiasmo y luego con la decepción frente a los incentivos perversos que se generaron desde las políticas estatales de fomento a la producción.

Para aproximarse a una respuesta, uno de los propósitos de los autores colombianos dentro de las publicaciones seriadas fue el de intentar construir los primeros esbozos de una posible historia del cine colombiano vista como un proceso de larga duración. Si bien la publicación en 1978 de la *Historia del cine colombiano*⁸, de Hernando Martínez fue un punto culmen en la materialización de este objetivo, desde los primeros años de la década hubo varios intentos de aproximarse a este propósito.

En 1974 Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez publicaron la "Secuencia crítica del cine colombiano"⁹ en la revista *Ojo al cine*, un texto que intentó describir de manera desagregada la complejidad de la tarea de la escritura de una historia del cine en el país, frente a una producción nacional que históricamente se percibía fragmentada y poco constante. Mayolo y Arbeláez intentaron proponer una

mirada ampliada a la producción cinematográfica de la década del sesenta y lo que iba corrido de los setentas. Allí, señalaron que la emergencia del papel de los cineclubes y las publicaciones seriadas especializadas comenzaba a jugar un papel esencial en la conformación de un campo:

La actividad cinematográfica de los sesenta no se circunscribe solo a la realización de películas. En 1961 aparece la revista Guiones, que después de diez números desaparece, y es reemplazada por Cine(mes), en 1965 (hoy también

*desaparecida). Estas revistas constituyen la respuesta a la crítica oficial del momento, que se hacía a través de los periódicos y se caracterizaba como confusa. Es la primera vez que se intenta hacer una crítica seria, donde se nota una creciente preocupación por el cine nacional, que para esos años estaba dando ya algunos pasos. De estas páginas surgen los críticos Ugo Barti que en 1968 dirigiría el periódico Cine sí, Héctor Valencia, director de Guiones, Abraham Zalzman, que escribió un libro sobre Joris Ivens (***) y Carlos Álvarez, que más tarde sería importante realizador¹⁰.*

► 10 • *Ibid.*, p. 22.



■ Páginas interiores de la revista *Cuadro*, no. 5, 1978 y no. 3, 1977.

► 11 • *Ibid.*

► 12 • Editorial. *Cuadernos de cine*. no. 1, Bogotá, marzo-abril de 1976.

► 13 • Alfonso Monsalve. "Paneo al Festival de Cine Colcultura 1977". En: *Cinemateca* no. 1 Vol. 1, julio de 1977. Mayúsculas en el original.

► 14 • Para indagar más a fondo pueden consultarse los artículos: Lisandro Duque. "Cine nacional o pasatiempo", 23 de octubre de 1977. p. 6; Hernando Martínez. "El cine nacional: entre las leyes y el público, 6 de noviembre de 1977. p. 4"; Umberto Valverde. "El cine colombiano", 13 de noviembre de 1977. p. 11; Jairo Osorio. "El cine nacional: una cantilena que aburre", 18 de diciembre de 1977, p. 8; Juan Diego Caicedo, "Del documental al cine argumental", 1 de enero de 1978, p. 10; Juan Diego Caicedo, "Por un movimiento cinematográfico", 12 de octubre de 1978, p. 12; Juan Diego Caicedo, "La propuesta de los cineastas", 31 de diciembre de 1978, p. 12.

Para los autores, el oficio crítico que germinaba en las páginas de algunas iniciativas independientes fue una respuesta vehementemente contra la crítica de cine avalada por el Estado. Así, las revistas se constituyeron en un espacio de disensos posibles y de intentos, en muchos casos fallidos, por intentar definir el cine nacional:

*Ni el entusiasmo del público de los cineclubes, ni el surgimiento de la crítica durante la década del 60, lograron dar las bases para el desarrollo de una actividad cinematográfica coherente, sustentada en la realización regular de películas. Por el contrario, parece que la producción aislada e inconsistente, es decir, la inexistencia de un grupo de cineastas que trabajaran consecuentemente por un cine nacional, produjo la no continuación de estos esfuerzos*¹¹.

Avanzando en la década del setenta, en el primer número de la revista *Cuadernos de Cine* se escribía: "el cine colombiano, a pesar de su despegue económico anda en busca de una definición. O de muchas, que serían más representativas de la variedad que ya se advierte¹²"; en la revista *Cinemateca*, la consolidación del cine colombiano se presentía a la vuelta de la esquina; por ejemplo, dentro de las conclusiones del Festival de cine Colcultura de 1977, Alfonso Monsalve anotaba:

El balance final de este festival muestra que el nivel promedio se elevó con relación al del año pasado. Sin embargo, en el

*del 76, así como hubo más material de desecho, hubo también películas más destacadas. Este año el nivel fue más parejo, más uniforme. Se ascendió un peldaño hacia la consolidación de un cine colombiano*¹³.

Varios artículos publicados en el *Magazín Dominical* de *El Espectador* entre 1977 y 1979¹⁴ giraron en torno a este mismo eje de discusión. El cine nacional, como eje pivotal del debate produjo una serie de textos en los que sus autores trataron de proponer y contraponer distintas miradas sobre la posibilidad de su existencia.

En las anteriores referencias el debate se dio, pero no necesariamente de manera uniforme o propositiva. La profusión de textos críticos en estas publicaciones se centró más en las reflexiones sobre la producción cinematográfica, y poco sobre los marcos legales y teóricos que también sustentaron e intentaron cimentar las bases de un campo de producción artística en camino de conformarse. La controversia fue algo esporádico e inconstante, pues las vocaciones editoriales de cada publicación variaban.

Revista *Cuadro*: apertura de nuevos espacios

La revista *Cuadro*, una apuesta editorial cuyo epicentro fue Medellín, comenzó a circular en 1970 bajo la dirección de Alberto

Aguirre y se publicó gracias al apoyo financiero del Cine Club de Medellín; sus dos primeros números aparecieron este año, pero no fue sino hasta ocho años después, cobijada por el ambiente de desilusión en torno a la política del sobreprecio, que la revista se reeditó, con seis números más. El último número fue publicado en diciembre de 1979.

El marcado tinte político de *Cuadro* desde la publicación del primer número llevó a los articulistas a comprometerse con la causa del cine nacional desde distintos frentes. En los ocho números de la revista los artículos escritos se ajustaron a tres categorías temáticas transversales: la pregunta por las posibilidades de un cine alternativo en Colombia, que correspondía a las lógicas de los postulados del tercer cine y el Nuevo Cine Latinoamericano; la definición del cine colombiano con relación a su historia y su legislación; y la mirada al cine de Occidente desde una crítica hacia el cine de autor. Además, los números 7 y 8 de la revista fueron números monográficos dedicados a dos temas claves para la historia del cine en la década del setenta: el cine cubano y el lugar de la mujer en el cine.

El tercer cine y el cine latinoamericano en las páginas de *Cuadro*

En el primer número de la revista, además de incluirse una serie de críticas a películas en

cartelera y entrevistas tomadas de *Cahiers du Cinéma*, se publicó —probablemente por primera vez en una revista colombiana— el texto *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas y Octavio Getino. Este texto es introducido en la portada de la siguiente manera: "temas & nombres: el primer cine es arma de colonización cultural, el tercer cine es arma en la lucha de liberación"¹⁵.

La publicación de *Hacia un tercer cine* en los dos primeros números de la revista, puede leerse como un motivo para introducir dentro de un problema de mayor envergadura el debate acerca de las condiciones de posibilidad de un cine nacional en Colombia: el del horizonte táctico de acción del cine latinoamericano durante la Guerra Fría. Las circunstancias ideológicas del momento demandaron una toma de posición más acá o más allá del centro, que tuvo una fuerte resonancia en el campo de las artes en todas las latitudes. El cine como herramienta de combate fue uno de los conceptos que atravesó las discusiones abiertas por la revista a lo largo de su historia, esto se relaciona a su vez con la vehemencia de las posiciones de los articulistas que escribieron en ella, que en la mayor parte de los casos estaban ubicadas del lado izquierdo del debate.

La puesta en circulación de este manifiesto es además la evidencia de la toma de una posición política por parte de los

► 15 • Revista *Cuadro* no. 1. Medellín, Editorial Antorcha, primer bimestre de 1970. Portada. En el primer número se publica una parte del texto, la continuación se encuentra en el segundo número.

► 16 • Fernando Solanas y Getino, Octavio. *Hacia un tercer cine*, publicado en *Cuadro* no. 1 y *Cuadro* no. 2. p. 4 de la no. 1.

► 17 • *Ibid.*, p. 20.

► 18 • Carlos Álvarez. "El Che dibujado por la CIA", En *Cuadro* no. 1, Medellín, 1970. p. 9.

► 19 • *Ibid.*, p. 1. El subrayado es mío.

membros de la revista, vinculada a los postulados de un cine combativo, inserto dentro de la lógica de la lucha de clases y el discurso de la descolonización, como lo propusieron Solanas y Getino. Un tercer cine, que fuese alternativo al cine de industria y al cine de autor, un instrumento subversivo para comunicar y desafiar la realidad imperante en el contexto latinoamericano: "Tercer cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica, artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada; la descolonización de la cultura"¹⁶.

Los autores hacen énfasis en la necesidad de un cine comprometido, revolucionario (contra el cine de consumo), un cine que asume riesgos, un cine *de destrucción y construcción*. Formalmente, debía ser un cine testimonial cuyo canal más viable era el género documental:

El cine conocido como documental con toda la variedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituyen quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema¹⁷.

Aunque alrededor de la publicación del manifiesto del grupo Cine Liberación de Argentina no hubo reflexiones simultáneas en las páginas de *Cuadro* en sus primeros dos números, Carlos Álvarez realizó una apropiación del texto para ser pensado en términos locales, un tercer cine colombiano también era una opción posible.

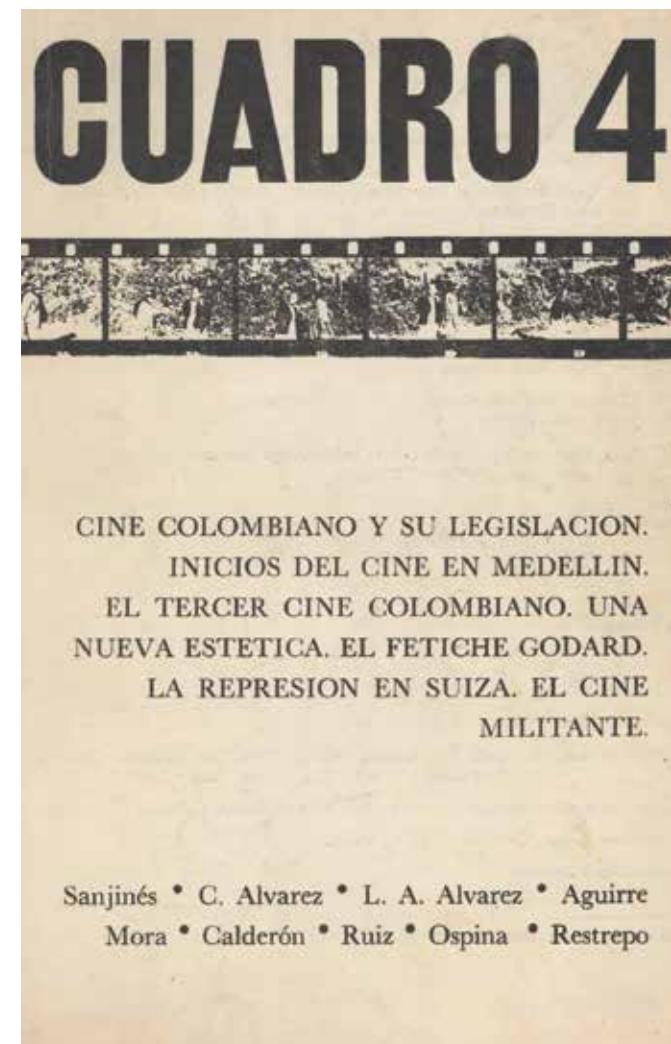
Reconocido cineasta y crítico, Álvarez fue desde el inicio de la revista uno de los articulistas "de planta", su trabajo oscilaba entre lo polémico y lo censurable. En el primer número de la revista se publicó un artículo de su autoría, "El Che dibujado por la CIA"¹⁸ sobre la película **Che** (1969) dirigida por Richard Fleischer, sobre este, en las notas editoriales se escribió: "El artículo de Carlos Álvarez sobre la película Che había sido escrito originalmente para el *Magazine Dominical* de *El Espectador* de Bogotá, donde Álvarez ha colaborado habitualmente; pero esta vez fue rechazado con el pretexto de que estaba escribiendo sobre política y no sobre cine"¹⁹.

Esta es una frase con la que algunos críticos contemporáneos juzgaron la producción tanto escrita como audiovisual de Álvarez. Pero más allá de las pruebas que la sustentan, puede ser también una de las afirmaciones a partir de las cuales se puede pensar en el siglo XXI, que *Cuadro* es una fuente citada con poca frecuencia por los autores que

intentan aproximarse a las dinámicas propias del campo de producción cinematográfica en la década del setenta. No es osado afirmar que durante varias décadas la producción artística, en general, asociada a las ideas políticas de izquierda en Colombia fue relegada a un segundo plano por ser considerada panfletaria. Aún no ha sido posible establecer una distancia entre el compromiso político de los autores y artistas y la calidad de hecho de su producción.

Ocho años después de la publicación de *Hacia un tercer cine* y luego de una larga pausa en la publicación de la revista, Carlos Álvarez revalúa el manifiesto de Solanas y Getino para realizar su propia apuesta: en *Cuadro* número 4 se publica "El tercer cine colombiano", este texto también opera a modo de proclama en contra de las precarias bases sobre las que se estaba cimentando el cine colombiano y señala cómo había sido persistente la tendencia de refundar el cine nacional:

Al cine colombiano lo que sí le ha faltado, entre otras cosas, es una seria reflexión sobre su condición. Haberse puesto a pensar qué clase de cine era factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado. [...] Esta negativa a buscar la identidad, a constatar hechos o a fijar algún tipo de pautas teóricas culturales no hizo sino estar acorde a los bamboleos erráticos del cine colombiano en los últimos



▣ Cubierta de la revista *Cuadro*, no. 4, 1978.

► **20** • Carlos Álvarez. “El tercer cine colombiano”. En: *Cuadro*, no. 4, 1978. 4. Medellín, Editorial Lealon, Primer trimestre de 1978. El subrayado es mío.

► **21** • *Ibid.*, p. 47.

► **22** • *Ibid.*, p. 48.

► **23** • *Ibid.*

*años, en que la producción se incrementa y continúa y recurrentemente se habla del último film como el verdadero inicio del cine colombiano*²⁰.

El argumento de Álvarez demanda una apertura en los límites conceptuales a partir de los cuales se define el cine colombiano. Aunque el descontento con las producciones locales y el intento fallido de formar una industria de cine nacional es el punto de partida, el prejuicio que prevalece a la hora de intentar definirlo también se dirige a la precariedad, inconstancia y falta de diálogo entre quienes se dedican a reflexionar sobre ello.

“El tercer cine colombiano” es un reconocimiento a los conceptos propuestos por Solanas y Getino en su manifiesto de 1968, en tanto el cine hecho en Colombia es visto como producto del neocolonialismo y el objetivo de crear una industria es desbordado por la realidad del subdesarrollo: “Simplemente nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural, cuando deseábamos una industria de cine como existía allá, mientras acá no había ni película virgen para filmar”²¹. También es una revaluación a un texto escrito por el mismo Álvarez en 1968, en el que una serie de postulados para el cine latinoamericano hacen contacto con el texto de los argentinos. En 1978, el objetivo del autor fue revisar de manera desagregada sus postulados para reiterar la vigencia de los mismos. Álvarez proponía:

1. *El cine para América Latina tiene que ser un cine político.*

2. *Tiene que ser “el cine de los 4 minutos” su tiempo clave.*

3. *Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la bechura como lo que se diga.*

4. *Tiene que ser un cine documental.*

5. *Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian y pelearemos con otra cosa. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en América Latina tendrá que ser terriblemente dialéctico*²².

Con respecto al primer postulado, es reiterativa su posición dirigida a realizar el cine político que la desbordante realidad requiere, con el caos y la crisis como costumbre “¿Cómo no hacer un cine que refleje todo este mundo y que no sea radicalmente político?”²³; el cine de los 4 minutos, aunque producía films incompletos permitía tocar la mayor variedad de temas que demandaba la realidad contemporánea; lo efímero de la producción se sacrificaba en pos de la provocación que los cortometrajes podrían causar en el público. Este cine debía seguirse haciendo con las mínimas condiciones, para Álvarez era injustificable que el aparente aumento de posibilidades de producción llevara a la realización de películas de cuestionable calidad. Esto último termina de ilustrarlo con el ejemplo de la película **Carvalho** (1969)

de Alberto Mejía, sobre la que argumenta: “Una cosa es trabajar con pocos medios y otra cosa trabajar sin aplicar lo mejor posible esos pocos medios para obtener el mejor film posible”²⁴.

Este cine político, efímero y austero no tendría otra forma alternativa a la del cine documental. El autor consideraba el cine de ficción un sueño imposible de cumplir con las condiciones de subdesarrollo de los países latinoamericanos, la salida era entonces el documental, la terapéutica de los sueños frustrados de los cineastas nacionales:

El documental es una terapéutica contra los deseos ocultos de todo realizador subdesarrollado de volverse, alguna vez, un gran director de cine, como esos de por allá. Proponer hacer cine documental.

*[...] es también proponer otra forma de terapia para nuestros sueños de cineastas*²⁵.

Álvarez termina su artículo criticando la producción cinematográfica contemporánea en Colombia, seguido de una lista del cine no oficial de calidad, que se ajusta a los parámetros de un posible cine marginal y alternativo al cine de industria promovido por esos años. Allí incluyó películas y autores que décadas después han sido considerados por la crítica y la historia del cine colombiano canónicos, como **Planas** (1970) de Jorge Silva y Marta Rodríguez, y **Oiga vea** (1972), de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Estratégicamente, Álvarez

se introduce en la lista con sus producciones **Asalto** (1968), **Colombia 70** (1970) y **¿Qué es la democracia?** (1971). El valor de estas películas radicaba en que estos fueron trabajos de difusión popular en la medida en que la fuente de creación era el pueblo mismo, sin embargo para Álvarez un arma de doble filo se

► **24** • *Ibid.*, p. 49.

► **25** • *Ibid.*, p. 50.



Facsimil del encabezado del texto “El tercer cine colombiano” publicado en la revista *Cuadro*, no. 4, 1978.

- ▶ 26 • *Ibid.*, p. 56.
- ▶ 27 • Arbeláez, Mayolo. *Ibid.*, p. 23.
- ▶ 28 • *Ibid.*, p. 26.

escondía tras la producción desde el margen: la condición inevitablemente burguesa de los directores.

“El tercer cine colombiano” era entonces un cine sincero cuyo mensaje, infortunadamente no lograba propagarse en las jóvenes generaciones. Para construirlo, era necesario acogerse a las pautas enumeradas, pero sin hacer a un lado aspectos de relevancia, como la creación de formas alternativas de producción, exhibición y distribución; y sobre todo darle a este cine su rol de herramienta de combate, para que fuera, además de una mediación del contexto político imperante, una forma de liberación. Estos postulados son reclamados con urgencia, pues “la reflexión sobre la condición del cine colombiano se hace necesaria comenzarla o recomenzarla ya”²⁶.

Con todo lo anterior, es deducible entender por qué Carlos Álvarez fue visto por sus contemporáneos como la figura capaz de proponer alternativas a los dilemas que enfrentaba el cine nacional. Mayolo y Arbeláez lo describieron en su “Secuencia crítica” como:

*El primer crítico que propone un posible camino a seguir al cine colombiano, un camino comprometido con la realidad del subdesarrollo que lleve a convertir al cine en una cultura como acción. Su posición ha surgido, principalmente, del festival de Viña del Mar (Chile), del 67, y más tarde es complementada con las experiencias del festival de Pésaro, en junio del 68*²⁷.



*[...] Este panorama significaba el nacimiento de un cine nuevo, marginal y dentro de su gestación, Carlos Álvarez se iría a convertir en uno de sus más fuertes pioneros. Este cine tendría que tomar, cada vez, mayor importancia y fuerza*²⁸.

El concepto de *cine marginal* emerge como respuesta a las tendencias imperantes de la producción cinematográfica de entonces, que estaban infortunadamente ligadas a los requerimientos del sobreprecio y de la demanda de industria. El lugar de Álvarez como crítico y realizador que prometía una salida posible a los problemas del mal nacido cine colombiano, seguía las lógicas de la discusión en torno a la pregunta de cómo hacer cine en Colombia desde el margen, por fuera de los parámetros oficiales; pero también era un concepto íntimamente ligado al de cine militante.

Sin embargo, no es solo desde la figura de Carlos Álvarez que comienzan a plantearse este tipo de respuestas. El contexto de polarizaciones ideológicas propio de la Guerra Fría influía, lógicamente, en las apuestas que los críticos y realizadores formulaban: el caso de la Revista *Cuadro* tiene, al respecto, una perspectiva particular. En sus páginas están incluidos varios artículos de Álvarez que abordan, desde distintas facetas, la posibilidad de que el cine marginal en Colombia tenga cabida, pero el desarrollo de este concepto tiene eco en los distintos artículos y apuestas editoriales

que en cada uno de los números de la revista permiten entrever una mirada más amplia sobre la toma de posición política desde la crítica al cine colombiano y a su historia. La propuesta de Carlos Álvarez desborda el contenido de las páginas de *Cuadro*, y aunque es inevitable eludirla por su carácter contundente y su discurso totalizador, su voz no es la única que resuena.

Acerca de cinco hipótesis sobre cine colombiano

Orlando Mora, reconocido crítico de cine, fue también autor de varios artículos en la revista, algunos alrededor del tema de la historia de la legislación sobre el cine en Colombia²⁹. En estos textos el autor revisó la normativa relacionada con el área en el país desde 1942, con miras a cuestionar las condiciones de posibilidad del cine colombiano en la atmósfera del sobreprecio.

Pero es quizá cuando escribe “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano”³⁰ que Mora realiza su mayor apuesta dentro de las páginas de la revista. Este texto también recoge algunos de los postulados formulados por Carlos Álvarez en “El tercer cine colombiano”, sin hacer a un lado una serie de apuestas propias de carácter inédito. Allí, Mora hace hincapié en un aspecto que quizá ninguno de los autores de las publicaciones seriadas en Colombia había sido consciente de lanzar: que

además de ser necesaria una industria cinematográfica para el país; el Cine Nacional, con mayúscula, no iba a terminar de consolidarse si el proceso no estaba acompañado de una discusión teórica y crítica consciente del estado del cine en el país para entonces, sus márgenes de acción y sus posibilidades a futuro:

*Para 1978 Colombia estará en por lo menos seis largometrajes y calculo que en unos 35 cortos. Esta realidad meramente cuantitativa va a obligar a un contacto casi diario del público con el cine nacional, y tendrá que forzar un incremento de la reflexión acerca de la nueva industria, al fin despojada de su forma larvaria de tantos años [...]. No puede quedar duda: el debate está abierto. Lo importante ahora es que poco a poco se vaya avanzando en el análisis, ganando en profundidad, afinando la perspectiva, de manera que este proceso de consolidación del cine nacional no se quede huérfano de un marco teórico que lo aclare y proyecte*³¹.

En este mismo texto Mora hace un reconocimiento de las fuentes que, simultáneamente a las publicaciones seriadas contemporáneas, intentaron proponer abordajes de más largo aliento sobre el cine colombiano, como *Reportaje crítico al cine colombiano* (1978), de Umberto Valverde; *Historia del cine colombiano* (1978), de Hernando Martínez Pardo; y “El tercer cine colombiano”, de Carlos Álvarez. Sobre este último reclama la vigencia del debate propuesto, pero con algunas tonalidades críticas:

▶ 29 • Orlando Mora. “Informe sobre el cine colombiano y su legislación”. En: *Cuadro* no. 4, 1er trimestre de 1978; Orlando Mora. “La exhibición cinematográfica en el país y su reglamentación”. En: *Cuadro* no. 7 febrero/abril de 1979.

▶ 30 • Orlando Mora. “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano”. En: *Cuadro* no. 6, 3er trimestre de 1978, p. 28-33.

▶ 31 • *Ibid.*, p. 28.



▣ Página interior de la revista *Cuadro*, no. 7, 1979.

- ▶ 32 • *Ibid.* Carlos Álvarez, en un artículo publicado en *Cuadro* 4, denunciaba la falta de una reflexión seria sobre la condición del cine colombiano. Creo en los 3 o 4 años transcurridos desde la elaboración del texto de Álvarez, algo se ha adelantado. Pero al menos esa afirmación lacónica y drástica del autor útil todavía para llamar la atención acerca de la responsabilidad y seriedad que debe distinguir hacia el futuro cualquier pensamiento sobre nuestro cine³².
- ▶ 33 • *Ibid.*

El punto central de la discusión está rodeado por la pregunta acerca del destino del cine nacional y, entre líneas, se entrevé como la polarización del pensamiento de Álvarez no puede ser tomada a la ligera; ni desde la posición del emisor del mensaje ni desde sus receptores: “[...] El riesgo de lo que se hace

o dice a cada instante es inminente, y pienso que debe asumirse con todo rigor el compromiso moral con las palabras y los hechos”³³.

El autor lanza una contundente mención de responsabilidad para los implicados en el debate en torno al cine nacional en ese momento. En este orden de ideas, arroja sus 5 hipótesis sobre el estado del cine nacional y sus prospectos de consolidarse o morir en el intento.

La primera, *el cine de industria y el cine marginal son dos caminos distintos*, entra en inmediato contacto con los postulados de Álvarez. Esta fórmula bipolar de los caminos posibles para el cine en la Guerra Fría, una época en la que discursos modernistas totalizadores aún imperaban, nos presenta una hipótesis ligada a un problema historiográfico: “La reducida historia del cine colombiano nació marcada por la dicotomía cine de industria y cine marginal”³⁴

Esta afirmación no es gratuita, y de hecho está en sincronía con lo propuesto por Mayolo y Arbeláez en su “Secuencia crítica”, y posteriormente por Hernando Martínez Pardo en su *Historia del cine colombiano*. Para todos estos autores el cine nacional tenía una historia que no comenzaba más atrás de la década del 60; para Mora la historia del cine colombiano estaba marcada por una dicotomía de contexto, poner el germen fundacional de la misma en esta dualidad está soportado

en que consideraba que: “El inicio de la verdadera historia del cine nacional debe ubicarse a principio de los años sesenta; de ahí para atrás tenemos sin más una prehistoria a donde nada habrá que ir a buscar”³⁵.

Frente a esta historia “recién nacida” no habría otra forma de respuesta. El cine de industria ligado a las lógicas del capitalismo, y el cine marginal, que se esfuerza por contradecirlas. Esta tensión conceptual atraviesa las



▣ Página interior de la revista *Cuadro*, no. 3, 1977.

páginas de *Cuadro*, pero para Mora la opción del cine marginal, que en el caso de Álvarez se toma de la mano del cine militante, es una discusión que ya no tenía vigencia pues este era un cine fuera de concurso:

*ya no solo no se hace cine militante sino que prácticamente no se habla de él. La controversia en torno al cine colombiano se mueve alrededor del proceso que conduce a la creación de una industria; hoy hablar de la situación del cine nacional es hablar del estado de esa industria. Ni cine militante y apenas leves asomos de un cine experimental, base indiscutible para afirmar la presencia de una conciencia cinematográfica*³⁶.

Con respecto a lo anterior, se arroja la siguiente hipótesis: *Las normas dictadas a partir de 1972 tienden exclusivamente a crear un cine industrial*. En este apartado, Mora critica la mirada de empresa privada que ha impedido en la elaboración de la legislación colombiana enfocada al cine.

La tercera hipótesis tiene un valor agregado en relación con la discusión propuesta en este artículo: *Una industria colombiana de la producción no equivale a un cine nacional*. Nuevamente, la discusión sobre la pertinencia de refundar o definir esto último pone las cartas sobre la mesa, el cine nacional para este autor:

[...] se entiende a partir de un propósito, de su espíritu de crear, de desarrollar y rescatar valores nacionales, y desafortunadamente

▶ 34 • *Ibid.*, p. 29

▶ 35 • *Ibid.*, p. 29.

▶ 36 • *Ibid.*, p. 30.

► 37 • *Ibid.*, p. 31.

► 38 • *Ibid.*, p. 36.

► 39 • Alberto Aguirre. "El cine fatuo de occidente: Godard el fetiche". En: *Cuadro* no. 4, 1er trimestre de 1978; "El cine de Occidente como señal de poder imperialista". En: *Cuadro* no. 5, 20 trimestre de 1978; "Los "Encuentros cercanos" y sus efectos mistificantes". En: *Cuadro* no. 6, 3er trimestre de 1978.

► 40 • Alberto Aguirre. "El cine fatuo de occidente: Godard el fetiche". En: *Cuadro* no. 4, 1er trimestre de 1978, p. 18.

—*casi que por principio-, este espíritu es contrario al propio de una industria privada de la producción*³⁷.

La industria abocada a la producción será exclusiva de la etapa general de la industria cinematográfica en el país. Pero hay una posibilidad que se aparece entre líneas: Orlando Mora considera que la alternativa, sobre el cine marginal, experimental o militante, es la del cine personal, es decir, la del cine de autor. Frente al panorama desolador en el que el auge del cortometraje no ha generado necesariamente un auge de directores, Mora reclama un cine personal y profesional como un asunto de dignidad, y como una manera de reescribir la breve historia del cine colombiano:

*El cine industrial colombiano, en mayor o menor grado de acuerdo con la evolución de sus productores, tendrá que dejar los resquicios para un cine personal. En esos momentos habrá que contar con la gente que pueda hacer uso de las oportunidades, ese será el puente para llegar a lo que muchos críticos apresurados ya reclaman al cine colombiano: un cine de autor. Este sería el principio de la nueva historia*³⁸.

La mirada al cine de occidente desde una crítica al cine de autor

Contrario a la propuesta del autor como salvador en el caso de Mora, Alberto Aguirre, reconoce en esta figura un posible fetiche

contrario a los intereses de crear un cine acorde con la realidad social contemporánea. Una serie de artículos suyos publicados en las páginas de *Cuadro* obedecen a este orden³⁹. Aguirre encontraba en la figura sublimada del autor, la realización de un cine

*[...] presuntuoso, como signo de una prepotencia cultural. Está henchido de una prepotencia cultural. Está henchido de autosuficiencia, se pavonea. Esta cultura se encierra sobre sí misma, aprende a ensalzar sus productos, que impone luego al mundo como modelos. Tal actitud revierte sobre las obras mismas, que se tornan ampulosas y, por ello, inanes*⁴⁰.

El caso de Jean Luc Godard fue una de sus citas más frecuentes. Su crítica estaba fundamentada en el lamentable trayecto en el que los productos de la contracultura terminaban por convertirse inevitablemente en parte de la sociedad de consumo, y el cine de autor no era la excepción. Por ende, este era para Aguirre un cine poco eficaz, que sacrificaba el mensaje en aras de un esteticismo falso, inerte. El formalismo era considerado un error, la realidad era desbordada por la experimentalidad, así, el cine de autor no era otra cosa que un cine estéril.

Así, las premisas de Aguirre entraban en cierto contacto con las premisas del Tercer cine, sobre todo porque este autor también consideraba que el único cine eficaz políticamente hablando era el cine documental. El cine de

autor era un cine autoritario y excluyente que de ninguna forma podría ser un modelo importado o importado por los realizadores locales en aras de alcanzar el ansiado objetivo de consolidar un cine nacional consciente de la realidad en que se produce.

Cine latinoamericano y números monográficos

Además de los ejes transversales en las discusiones propuestas por los autores de *Cuadro*, la revista cuenta con una serie de valores agregados que no han de ser desestimados. El cine latinoamericano fue también una constante del debate, y no solo desde el punto de vista de los postulados del Tercer cine en sus dos versiones. Desde las primeras ediciones de la revista se publicaron entrevistas a afamados directores contemporáneos, de las que se destacan la entrevista realizada por Luis Ospina y Patricia Restrepo a Jorge Sanjinés⁴¹ y el número monográfico dedicado al cine cubano. También se publicaron los guiones de **Agarrando pueblo** (1977) y **Asunción** (1975), de Luis Ospina y Carlos Mayolo. El último número de la revista es un monográfico dedicado al lugar de la mujer en el cine, allí se publicaron textos de Edgar Morin, Liv Ullman, Aura López, y dos manifiestos: *Por un cine no sexista* (Manifiesto de Utrecht, 1977), y *Por una feminidad radical*, de María Klonaris y Katerina Thomadaki.

Los números monográficos son una señal reveladora de los cruces del cine con la coyuntura histórica del momento. Por un lado, el cine cubano como modelo ejemplar para el pensamiento de izquierda es un punto de referencia obligado en las discusiones, sobre todo si los debates seguían girando en torno a la lucha por un cine combatiente y subversivo en las

► 41 • Luis Ospina y Patricia Restrepo. "Exigencias de un cine militante: habla Jorge Sanjinés". En: *Cuadro* N° 4, 1er trimestre de 1978.



► Página interior de la revista *Cuadro* no. 3 (1977) con un extracto del guión de **Asunción**.



Cubierta y muestra de una página interior de la revista *Cuadro*, no. 8, 1979.

circunstancias del subdesarrollo y en el dilema por un cine marginal en contra de un cine de industria.

Por otro lado, la publicación de un número dedicado enteramente al problema de género al calor del furor del movimiento feminista, fue una puerta abierta hacia un diálogo



interdisciplinar de las artes en torno a este aspecto. El último número de *Cuadro*, que circuló en el último trimestre de 1979, ya estaba consciente de una situación que permeaba todas las esferas de la producción artística: un año antes, un grupo de mujeres colombianas habían iniciado el proyecto de la Fundación Cine Mujer.

Conclusiones

“Hablar de cine colombiano, como de cine francés o argentino, no es más que una búsqueda inútil y desesperada por alcanzar definiciones que de hecho el mismo cine no da”⁴².

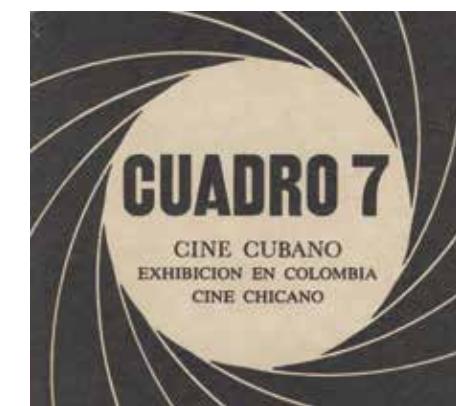
Carlos Álvarez

La vigencia de la discusión acerca de las condiciones de posibilidad del cine en Colombia más allá de una mirada meramente industrial, es un asunto por el que aún tiene relevancia preguntarse. Aunque los discursos totalizadores de la modernidad estén cada vez más devaluados, y un tanto más los discursos de la izquierda ortodoxa que demandaban el arte al servicio del pueblo, la realidad del subdesarrollo aún desborda las ilusiones de creación de una industria cinematográfica próspera en Colombia.

En los setenta, fue muy común en las publicaciones serias hacer evidente la necesidad de abrir un debate en torno a la política pública de cinematografía. La Ley de Sobreprecio con sus resultados cuestionables, demandaba ese tipo de inquietudes. Aunque desde las páginas de *Cuadro* las circunstancias ideológicas desviaron el discurso hacia la izquierda, la constancia de intentar responder en cada número por esta cuestión, la convierte en una fuente de obligada consulta.

Con la distancia del análisis, 40 años después, pueden editarse los giros ideológicos y aun así percibirse las dificultades de construir una política pública del cine en Colombia. El lugar de la crítica en este objetivo no deja de ser transversal, sin embargo, es preciso demandar al debate contemporáneo una extensión a la pregunta sobre cuáles son las fuentes con que se está escribiendo la historia y la crítica del cine nacional y si la falta de revisión o el desconocimiento de toda una tradición alrededor de este debate está llevando nuevamente, en el contexto actual, heredero de la Ley de cine, a sobrevaluar la pregunta por el nacimiento del cine colombiano sin tener en cuenta los pasos que indiscutiblemente se dieron hace décadas. Además de la profusión de textos sobre la producción cinematográfica de entonces, es preciso hacer mella en el engranaje teórico y conceptual que la ha acompañado, hasta ahora un agujero negro a partir del cual intenta obstinadamente refundar un cine nacional que posiblemente solo se reconozca por el común denominador del olvido. ■

Detalle cubierta del no. 7 de la revista *Cuadro*.



► 42 • Carlos, Álvarez. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, p. 34.



► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

Tres modelos de crítica de cine en Colombia: Carlos Álvarez, Andrés Caicedo, Luis Alberto Álvarez

Por Mauricio Durán Castro

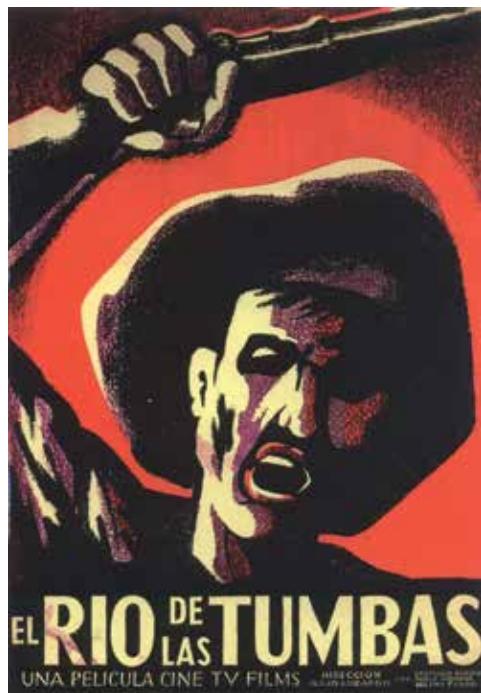
Carlos Álvarez: la crítica como militancia política

*Nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural,
cuando deseábamos una industria de cine como existía allá,
mientras acá no había ni película virgen para filmar.*

Carlos Álvarez

Carlos Álvarez inició su labor como crítico con el seudónimo de Jay Winston en la página de cine del periódico bumangués *Vanguardia Liberal* entre 1960 y 1961, que retomó entre 1964

y 1965. Desde 1965 escribió para la revista especializada *Cine(mes)*, publicación de corta vida, donde empezó a tratar sobre documentales colombianos como **Después de Palonegro** y **Camilo Torres** (Diego León Giraldo, 1966), el mediodocumental **Ella** y la reciente llegada de los “maestros” Julio Luzardo o Alberto Mejía, con **Tres cuentos colombianos** (1963) y **El río de las tumbas** (Julio Luzardo, 1965), que pone en contraste con la abrupta aparición



■ Afiche **Río de las tumbas**. Julio Luzardo, 1965.

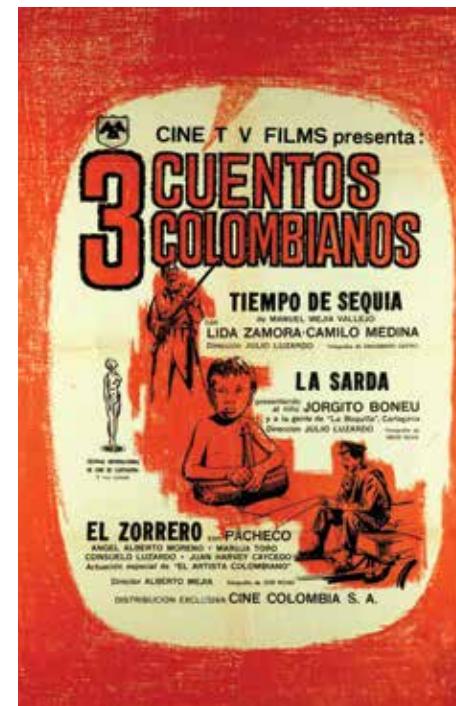
y censura a los largometrajes de José María Arzuaga **Raíces de piedra** (1963) y **Pasado el meridiano** (1966). Entre 1966 y 1969, ejerció la crítica en el periódico de Bogotá *El Espectador*. Durante este tiempo se interesó por el cine documental y el Nuevo Cine Latinoamericano; viajó a Argentina donde conoció las obras de Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino; y al Festival de Mérida en 1968 donde mostró su primer documental **Asalto** (1968). En este mismo año estuvo presente en la histórica IV Muestra del Nuevo Cine en Pésaro dedicada al cine latinoamericano, donde se estrenaron **Memorias del subdesarrollo** (1968) de Tomás Gutiérrez Aléa y **La hora de los hornos** (1968) de Solanas y Getino. Sobre cine colombiano escribió críticas elogiosas sobre los largometrajes argumentales de Arzuaga y el documental **Camilo Torres** (1967) de Diego León Giraldo; y alertó sobre la trampa del cine comercial que veía en **Aquileo venganza** (1969) de Ciro Durán. Teorizó sobre la necesidad de iniciar una tradición cinematográfica en el documental y el cortometraje, alentando a la Universidad Pública —concretamente la Nacional— a apoyar un proyecto de cine de interés social y cultural, no oficialista, antes que un cine industrial, comercial e incluso artístico. En 1975, tras realizar sus documentales más importantes: **Colombia 70** (1970), **¿Qué es la democracia?** (1971) y **Los hijos del subdesarrollo** (1975), dio a conocer su texto a modo de manifiesto “El tercer

cine colombiano”, publicado en la revista *Cuadro* número 4 de 1978.

Con ocasión de la recopilación de varios de sus textos en el libro *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, publicado en 1989 por el Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, Álvarez escribió el prólogo “El oficio de crítico de cine”, donde expone su posición acerca de la que debe ser la función del crítico y manifiesta su preocupación por la forma en que “las nuevas generaciones que acceden al mundo del cine, continúan desconociendo las bases principales y los principios que permitieron el afianzamiento de lo que hoy conocemos como el Nuevo Cine Latinoamericano”¹. En este mismo texto mostró las tendencias de la crítica frente al cine nacional y las reacciones de quienes realizan las películas:

*Cualquier crítica aparece como un parásito y cuando no contiene alabanzas, es despreciada por los autores de los films. Es “como el despreciado pariente pobre: lo leen unos cuantos intelectuales semi-ociosos”, pero debería ser mayor su cantidad y mejor su calidad, en “periódicos, revistas generales o especializadas”, pues su tarea debe comprenderse en conjunto con la producción de una cultura nacional auténtica*².

Es necesario encontrar medios más directos, como la acción discursiva y crítica en cineclubes y discusiones con estudiantes u obreros, donde se proyecten películas como



■ Cartel de **Tres cuentos colombianos**. Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1963.

La hora de los hornos, que el mismo consiguió, distribuyó y exhibió en Colombia.

La crítica en Colombia valora aisladamente los productos de gran aceptación internacional, como un Bergman o un Fellini, y apenas le merece un mínimo de interés la producción nacional, es una crítica auto limitada y superficial que indica cuanto “desconoce el cine

► 1• Álvarez, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. 1989, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, p. 8.

► 2• *Ibíd.*, p. 9.

- 3 • *Ibid.*, p. 10.
 ► 4 • *Ibid.*, pp. 44-46.

como un fenómeno cultural globalizante³. Esta es la visión de alguien que se interesó por la aún incipiente producción nacional de los sesenta. Para Carlos Álvarez la crítica debe estar atenta al buen o mal cine colombiano sin ninguna clase de paternalismos, que antes de juzgar con referencias a la obra de Welles, Herzog o Altman, debe tener en cuenta las condiciones de producción locales. Así, y dadas las circunstancias del momento y lugar,



▣ Cubierta del libro *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, 1989.

aparece el ejemplo de la figura de los jóvenes críticos de la revista *Cahiers*, como Truffaut cuando se enfrentó a la tradición de la calidad del cine de su país en su famoso manifiesto: “Una cierta tendencia del cine francés”, para después realizar en la práctica cinematográfica las exigencias que hacía en el texto. De la misma manera Álvarez supone que la crítica colombiana también debe realizar sus propuestas y teorías propias, que por su parte las expuso en su manifiesto “Un tercer cine colombiano”, influenciado este por el de *Hacia un tercer cine* de Getino y Solanas.

Para Carlos Álvarez, la crítica de cine en Colombia adquiere una mayoría de edad con la aparición de la revista *Guiones* en 1962, con el impulso de Ugo Barty, Héctor Valencia y Abraham Zalzman, que alimentó el nacimiento de la posterior *Cine(mes)* en 1965, donde él mismo publicó. Pero esta se acabó y sus mejores críticos se acomodaron a cualquier otro medio de comunicación. Solo cineclubes como el de “algunos muchachos de Cali” a principio de los setenta, podía ser el lugar de donde surgiera el cine que Álvarez esperaba: sinceros y valientes documentales y cortometrajes⁴.

En “Cultura, universidad y cine” publicado en la Revista de la Universidad Industrial de Santander en 1970, se pregunta por la responsabilidad de las instituciones educativas en la formación del público y la producción de

- 5 • *Ibid.*, pp. 57 y 58.

un cine no industrial ni comercial, sino comprometido social y culturalmente con la realidad del país. La relación de la intelectualidad con el producto cinematográfico le parece ambigua, pues tras despreciar el cine por su masividad y mal gusto, pasa a lamentarse por la incompreensión que el público tiene de películas con propiedades artísticas, sin preguntarse “de fondo sobre el carácter social del cine y del público”. Esta actitud se encuentra reflejada en una crítica idealista que pide al gran público que comprenda “después de ver un doble con Antonio Aguilar, el último Antonioni”, y exige a los realizadores nacionales que no hagan tantas imitaciones de Aguilar, sino más bien de Antonioni, sin tener en cuenta el contexto económico dónde y cómo se produce el cine local, ni tampoco el contexto social y cultural del público.

Álvarez analiza además cómo este tipo de crítica es producto también del pensamiento dominante, el “producto ideológico” de la burguesía media del subdesarrollo, sin conciencia de clase e idealista⁵. El compromiso de la crítica desde su perspectiva revolucionaria, debe ser claramente el de transformar la realidad, y esto debe hacerse dentro de la nueva maquinaria que compone el cine, que además debe ser transformado en sus diferentes lugares de producción, distribución, exhibición y crítica. Es decir, la crítica debe ser un elemento actuante en la transformación de la manera

de “ver” el cine del nuevo espectador. Así el espectador, en paralelo a esta transformación en su visión, podrá comprender de manera radicalmente dialéctica, su propia realidad para transformarla. La labor de este crítico solo podrá hacerla desde el momento en que el mismo tome consciencia de su situación de intelectual burgués, quizá promotor de un cine artístico y que celebra a los grandes autores del cine de festivales europeos, para comprender la condición socio económica de su realidad e interesarse en trabajar en su transformación desde la crítica, cineclubes y foros de discusión entre estudiantes y obreros. En su proceso, desde las primeras críticas a principios de los sesenta hasta su construcción teórica más clara a mediados de

▣ Fotografía de Carlos Álvarez publicada en *Ojo al cine*, no. 3, 1976.



► 6 • *Ibid.*, p. 9.

► 7 • *Ibid.*, p. 59.

los setenta, Carlos Álvarez asume esta transformación que exige al crítico.

En cuanto a los métodos, en “El oficio de crítico de cine” hace ver la no especificidad de la crítica, su ambigüedad o hibridez: “No es el film, con sus logros o desaciertos, ni es literatura, con su especificidad u originalidad”⁶. No se aprende en ningún lugar, solo se alimenta, por no decir que copia los parámetros, de las revistas españolas, francesas o inglesas. Debe haber un lugar, en espacios como los cineclubes o las escuelas de comunicación y de cine, que se proponga como semillero de nuevos críticos que consideren la gran importancia de su labor y la hagan con la mayor responsabilidad, seriedad y conocimiento. En su metodología, este hijo de su época y su condición histórica y social, toma de la teoría y análisis dialécticos y materialistas de la realidad social expuestas por Marx, Engels, Luckács y otros, para sustentar una práctica política que combine diferentes formas de lucha, tales como el discurso crítico con el público, el activismo en universidades y sindicatos, la realización cinematográfica y la crítica y teoría del cine, como partes de un solo proyecto: el de transformar dialécticamente la realidad social colombiana. En su texto “Cultura, universidad y cine”, cita el *Anti-Dühring* de Engels: “En toda sociedad de desarrollo espontáneo de la producción, no son los productores los que dominan los medios

de producción, sino estos los que dominan a aquellos”. Esto impide que se dé una transformación social hasta tanto no se invierta esta relación, cuando los productores se apropien de los medios de producción⁷. Este sustrato teórico se une así a la práctica, en el caso del cine latinoamericano con las teorías y prácticas de Birri, Getino y Solanas, Jorge Sanjinés, García Espinoza o Glauber Rocha, a lo largo de un continente conmocionado políticamente por el proceso de la revolución cubana, que invitaba a usar los medios de producción en función de una transformación social radical. Álvarez se apropia de estos ejemplos para llevarlos al campo de la crítica, la teoría y la práctica cinematográfica.

Frente a la falsa dicotomía entre un cine industrial y otro de atributos artísticos, propone a la universidad colombiana tomar el ejemplo para sus programas de estudio y sus producciones, de cierto cine latinoamericano: el de Fernando Birri en la Universidad del Litoral en Santa Fe, donde realizó con estudiantes su famosa “encuesta social” *Tire dié* (1958); el del grupo Cine Liberación; el del Tercer Cine de Octavio Getino y Fernando Solanas; o el de la escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile en los años sesenta. Todas estas son experiencias que escapan a la tentación comercial (primer cine) y a la del autor artista (segundo cine), para comprometerse con una tercera opción que consista en construir un

cine desde la base, que documente, reflexione y represente su propia realidad.

Álvarez enfatiza en la necesidad de un cine documental que no responda a requerimientos comerciales ni industriales, es decir, que pueda ser corto, medio o largo y estar filmado en formatos más económicos, como el de 16 mm. En “El oficio de crítico de cine” examina la circunstancia política, social y económica de Latinoamérica, “conformada por países-islotos, carentes de comunicación entre sí y más notoria cuando se trata de expresiones culturales no tradicionales” como el cine documental⁸. En estas circunstancias el cine debe ser “un proceso cultural que partiendo de las condiciones sociales y económicas, pasa por los avatares de su concepción y realización, y culmina cuando llega al espectador”⁹. El momento de la recepción debe ser de capital importancia en los niveles de diversión, reflexión, discusión y crítica colectiva, con el que una comunidad aprende un punto de vista sobre la realidad, lo discute y lo comprende. Tal proceso mejorará cuando lo asuma analítica y críticamente un público cada vez más maduro: “El cine de cada país, y de la región en general, debe apuntar como una operación consciente, hacia la formación, afianzamiento y desarrollo de una identidad cultural propia, descolonizada y liberadora”¹⁰. Así, Álvarez prefiere tomar una posición extrema y radical que, aún con excesos, no se conforme



Fotograma de *Tire dié*. Fernando Birri, 1958.

► 8 • *Ibid.*, p.7

► 9 • *Ibid.*, p.8

► 10 • *Ibid.*

con cualquier cine que se realice en Colombia. La crítica en su relación con la producción, aunque siempre se realice posteriormente a la producción cinematográfica, no debe ser inútil ni superficial. Solo así podrá darse en el Nuevo Cine Latinoamericano una distancia entre el cine soñado y el realizado, distancia que debe vislumbrar la teoría y la crítica.

► 11 • *Ibid.*, p. 39.

► 12 • *Ibid.*, p. 92.

Carlos Álvarez examinó la historia del cine colombiano en “Colombia: una historia que está comenzando”, ponencia presentada en la IV Muestra de Cine Nuevo de Pésaro en 1968. En ella propuso que el cine colombiano nacería cuando sus realizadores tuvieran una “perspectiva histórica, social y política”, y se hubieran despojado de cualquier influencia del cine extranjero: de la tentación de imitar al



▣ Afiche de la película **La hora de los hornos**. Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968.

cine industrial y comercial de Hollywood, o de la pretensión intelectual de la Nueva Ola francesa, o del más próximo, el cine mexicano¹¹. En esta Historia el balance del cine colombiano es desolador hasta los años sesenta, cuando aparecen las prometedoras personalidades de José María Arzuaga con **Pasado el meridiano** y Diego León Giraldo con el documental **Camilo Torres**.

Su texto más conocido como propuesta y manifiesto es “El tercer cine colombiano”, donde recoge muchas de sus experiencias como crítico, teórico, realizador y militante de izquierdas, para exponer claramente su idea de lo que debe ser el cine en este momento en el país. Se publicó en la revista *Cuadro* número 4 de 1975 y fue traducido al alemán para hacer parte del libro de Peter Schumann, *Kino und Kampf in Lateinamerika*. Como su referente inmediato, *Hacia un tercer cine* de Getino y Solanas, se parte del reconocimiento de una realidad concreta geopolítica y social, de situarse de manera consciente y descolonizada en el Tercer Mundo, del que hace parte Latinoamérica y concretamente Colombia. Solo así puede pensarse en “qué clase de cine es factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado”¹². En estas circunstancias Álvarez no encuentra posibilidad para un cine industrial y comercial (primero), ni para uno de autor (segundo), por

lo que propone, conociendo desde 1968 la experiencia argentina de Birri, Solanas, Getino, etc., los siguientes postulados:

1) *El cine para Latinoamérica tiene que ser un cine político.* 2) *Tiene que ser “el cine de los 4 minutos”. Su tiempo clave.* 3) *Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga.* 4) *Tiene que ser cine documental.* 5) *Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian, y pelearemos con otra cosa. No somos inmutables. Es decir, este cine, como todas las actividades en Latinoamérica tendrá que ser terriblemente dialéctico*¹³.

Se trata de un cine que como acto político busca transformar la realidad, sin desconocer el trabajo de producción inserto en todo un circuito que incluye la distribución y exhibición de películas y, necesariamente, la formación de públicos en discusiones, cineclubes y en la crítica y teoría del cine. “Es un cine que pretende cambiar toda la forma tradicional de ‘ver’ cine”¹⁴. Parte de su eficacia política está dada por su velocidad de producción, como también de proyección y recepción de sus mensajes en 4 minutos: films “incompletos” y “provocadores” que serán completados por los espectadores, aunque se deberán aplicar lo mejor posibles los pocos medios que se tengan a la mano. Para Álvarez vale más, hacer muchos y veloces documentales de 4 minutos que un único largometraje argumental. Además, solo gracias a su rapidez,

formato y relación documental con la realidad, puede cumplir la promesa de ser terriblemente dialéctico al momento de mostrar, criticar y dar a pensar la realidad que se dispone a transformar mediante un espectador crítico y activo. Para él este cine comenzó a hacerse en 1967 con **Camilo Torres** de Diego León Giraldo, que empezó a filmarse cuando murió Camilo en 1966, y después con los trabajos **Chircales** (1971) y **Planas** (1970) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, **El hombre de la sal** (1969) y **Los santísimos hermanos** (1970) de Gabriela Samper, **Oiga vea** (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, otros de los colectivos Crítica 33 y La Rosca, **Un día yo pregunté** (1970) de su esposa Julia Álvarez, y los suyos: **Asalto**, **Colombia 70**, **¿Qué es la democracia?** y **Los hijos del subdesarrollo**. Lamenta finalmente que en 1975 no haya más sangre joven que citar, ya que los demás realizadores están dedicados a la publicidad o los cortometrajes de sobreprecio.

Este texto da cuenta de su pensamiento sobre el cine, formado desde la crítica hasta la teoría y práctica con toda consecuencia, la que incluso lo llevaría a la cárcel a principios de los setenta. Son años de beligerancia política, cultural y artística, de rechazo absoluto a las acciones del capitalismo colonialista, y de la promesa de transformación política y social que representaba la Revolución Cubana y la lucha del pueblo vietnamita. La palabra

► 13 • *Ibid.*, p. 95.

► 14 • *Ibid.*, p. 96.

“lucha” se inserta en este manifiesto, como en el de Getino y Solanas, o en los contemporáneos de Glauber Rocha y Jean Luc Godard. El cine es claramente pensado y manipulado como un instrumento de transformación política y social de la realidad, política al buscar cambiar órdenes establecidos de los que denuncia su injusticia social, y social al acceder a una transformación del pensamiento de sus espectadores. En este último juegan papeles importantísimos la producción y la crítica, solo que esta debe ejercerse sobre todo en los cineclubes, foros y otros espacios de discusión que acompañan de manera directa la proyección de las películas. En contraste con esta propuesta de un “tercer cine”, Álvarez realiza un estudio sobre la producción del sobreprecio a partir de la creación de la Ley de estímulo en 1971, dictaminando un triste balance de este pretendido cine industrial o “primer cine”.

Sus películas **Asalto** y **Colombia 70** no excedían los cuatro minutos; los mediométrajes **¿Qué es la democracia?** y **Los hijos del subdesarrollo**, fueron presentadas muchas veces por su autor en cineclubes, manifestaciones estudiantiles, sindicatos, barrios obreros y otras poblaciones marginales, y en conjunto con otras películas como **La hora de los hornos**, en proyectores de 16mm, que llevaban los mismos organizadores a cada sitio. Quizá sus discursos, y sobre todo sus retóricas, hayan recibido muchas críticas por su

carácter de evidente didactismo político, pero esta era su intención radical: antes que divertir, o enseñar el arte cinematográfico, contribuir a transformar la realidad en función de una política y partidos determinados. Este fue el canon buscado y consecuentemente propuesto y realizado tanto en la teoría como en la práctica audiovisual. Luego vendrían otras propuestas que, incluso, revisarían con todo respeto la de Carlos Álvarez, como las de Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez.

Andrés Caicedo: la crítica como terrorismo pedagógico

Ante la oscuridad de la sala el espectador se haya tan indefenso como en la silla del dentista

Andrés Caicedo

Andrés Caicedo realizó entre 1969 y 1977, una veloz y prolífica carrera de crítico de cine, cine-clubista, director de la revista *Ojo al cine*, guionista, actor y realizador, que además alternó con la de escritor de cuentos, novelas y obras de teatro. Publicó reseñas y críticas en *El Magazín Dominical* de *El Espectador* de Bogotá; en los periódicos *Occidente*, *El País* y *El Pueblo* de Cali; esporádicas colaboraciones en la revista peruana *Hablemos de cine*; y, desde 1974 hasta su muerte en 1977, editó su revista *Ojo al cine* que alcanzó 5 números



▣ Andrés Caicedo en la revista *Arcadia* no. 2, 1982.

y una gran influencia en el país. En primer lugar nos centraremos en tres textos: la entrevista para unas estudiantes universitarias “De la crítica me gusta lo audaz, lo irreverente”; la ponencia presentada en la Universidad del Valle en 1973 “Especificidad del cine”; y su texto inédito “El crítico, en busca de la paz, se da toda la confianza”; donde se puede apreciar su pensamiento en cuanto a la función, las tendencias, el compromiso, los medios y los métodos de la crítica. Luego se tendrán en cuenta también sus comentarios críticos y entrevistas a la obra de José María Arzuaga y a la aparición de **Oiga vea** (1971) realizada por sus compañeros de aventura Luis Ospina y Carlos Mayolo. Todos estos textos fueron publicados en 1999 en *Ojo al cine*, selección de sus escritos de cine que hicieron Luis Ospina y Sandro Romero.

En la entrevista Caicedo afirma que la crítica debe “desarmar, por medio de la razón (no importa cuán disparatada sea), la magia que supone la proyección”¹⁵. Defender al espectador del estado de vulnerabilidad que le propicia el mismo cine, parecido al del paciente en la silla del dentista. Debe entonces ayudar a “comprender”, más que “conocer”, los mecanismos de la ilusión realista que provee el cine: la cámara oscura y la reacción química de los soportes expuestos a la luz; los efectos de movimiento logrados al filmar a diferentes velocidades; los efectos ópticos que se logran con los diferentes objetivos; la escritura del guion; la puesta en escena; el montaje y las relaciones audiovisuales; incluso el efecto supremamente realista de la proyección cinematográfica. Aunque el público no desconoce estos mecanismos del cine, ni sus

► 15 • Andrés Caicedo. *Ojo al cine*. Bogotá. Grupo Editorial Norma, 1999, p. 25.

- ▶ 16 • *Ibid.*, p. 96.
- ▶ 17 • *Ibid.*, p. 25.
- ▶ 18 • *Ibid.*, p. 29.
- ▶ 19 • *Ibid.*, pp. 29 y 30.

avances técnicos, sucede “que no los distingue”, por lo que la función del crítico debe ser ayudarle a distinguir estos mecanismos técnicos y sus efectos estéticos. Solo al distinguir y comprender, antes que conocer, el espectador puede decir: “comprendo esto, veo los trucos, no me pueden engañar, y el resultado de esta relación entre la pantalla y mi persona no puede ser la alienación”¹⁶. Se trata de poner en alerta a los aparatos de percepción y de juicio crítico del espectador, para que se defiendan ante la sugestión realista, la hipnosis colectiva, que supone el cine en su proyección cinematográfica. Todos “conocemos”, sabemos que se trata de trucos y simulacros de realidad, realizados con sofisticadas técnicas de ilusionismo, pero no siempre se “comprende” como se logran tales efectos, y menos cuando se está sometido en la sala oscura a la proyección de la película. El crítico debe adoptar permanentemente este “mecanismo intelectual de defensa propia” para luego develar la operación del mecanismo cinematográfico en cada película, a sus amigos y al público en general¹⁷.

En cuanto a la noción de “lo popular”, Caicedo es bastante incrédulo en las buenas intenciones de quienes la defienden en general. En su ponencia “Especificidad del cine”, denuncia como lo que “comenzó siendo la distracción ideal para los analfabetos, es hoy el arte de los analfabetos”¹⁸. El ejemplo más

contundente es el de la industria cinematográfica mexicana, que cuida celosamente y fortalece la ignorancia de su público, pues donde este aprenda a leer el cine mexicano desaparecería o tendría que revolucionar su estética. El acceso a la lectura marca una diferencia radical de calidad entre la literatura y el cine, que hace más popular al segundo. Aunque el cine también tenga su propio “código gramático”, para letrados e iletrados solo requiere de “la vista y el oído” de su público, y esto en el caso de la exhibición del cine mexicano en Colombia se hace totalmente evidente, pues es una de las pocas cinematografías habladas en español. Un gran porcentaje de este público acude al cine sin mayores prevenciones críticas, convirtiéndose en dócil e influenciable para la “transmisión de una moral y una ideología”¹⁹. Mientras alguien que va todos los días al cine durante un año, no necesariamente va a saber más de cine y quizá solo ha alimentado una costumbre cultural que lo pueden llevar a la evasión de la misma vida, a la alienación, la neurosis u otros traumas como la desadaptación o la paranoia; quien lee semanalmente un libro, al año habrá adquirido un mayor conocimiento para poder elegir entre diferentes referencias la mejor opción y acción para su propia vida.

Caicedo considera que hay tres tipos de espectadores: el medio o pequeño burgués (que va a cine unas dos veces por semana

y siempre acompañado); el intelectual (que lo considera una forma de arte y conocimiento, y sobre todo escoge películas de sus autores preferidos); y el lumpen (que se interna en las salas de barrio, lugar de bajo mundo y delincuencia, donde huye de la realidad y solo sale para ir a dormir). Esta clasificación es importante para la función que puede tener la crítica con el espectador. Ya se dijo que el cine es para Caicedo un objeto cultural dirigido a la vista y el oído del público, de manera que la representación realista del mundo será la que menos “esfuerzo de abstracción demanda para su aprehensión”. Es un arte que no exige prepararse intelectualmente, no se cuestiona durante la experiencia de su recepción, no permite discutir los criterios y estéticas de sus espectadores mientras sucede el espectáculo, como se dice: “hay que comer callado”. Es “de todas las artes, la que más dificultades pone para adoptar ante ella un mecanismo de distanciamiento, y por lo tanto, de reconocimiento”²⁰. Sin embargo, también tiene la posibilidad de realizar representaciones de la realidad más sofisticadas, construcciones simbólicas y alegóricas del mundo, abstracciones que requieran de una “lectura cuidadosa”, aunque obviamente este cine no se dirija a todo el público.

Caicedo explica cómo el cine al ser un medio técnico tiene un resultado técnico diferente al de una mirada directa sobre la realidad.



▶ Andrés Caicedo en la revista *Cinamateca* no. 11, 2000.

- ▶ 21 • *Ibid.*, p. 32.
- ▶ 22 • *Ibid.*, pp. 32 y 33.

El aparato permite diversas ópticas, velocidades de obturación, encuadres y movimientos de cámara, revelados del negativo, formas de empalmar las imágenes, que crean distintos efectos técnicos que a su vez constituyen efectos formales que matizan, expresan, exageran la realidad, para terminar creando significados a partir de sus imágenes, es decir “valen lo que el sustantivo y el adjetivo”²¹. Ante estas alteraciones de lo real, no se puede decir ya que el cine sea una perfecta ventana de la realidad, como a veces lo asume el espectador.

Entonces, para los diferentes tipos de espectadores el cine tendrá distintos significados o sentidos: el pequeño-burgués, desde su pretensión intelectual, intenta apropiarse de modelos de interpretación con que reducir la obra y acercarla a su propia realidad, “de por sí pobre y colonizada y penetrada”; el lumpen, de manera más simple y sin pretensiones, juzga cada película por la aproximación del mundo representado a su propia realidad “cruel y peligrosa”, de ahí su gusto por géneros de violencia, en especial la callejera; el intelectual marxista, la juzga de acuerdo con la aproximación que tenga con la teoría que él tiene de la realidad, pudiendo ser una película progresista o reaccionaria; el hombre de letras, la enjuicia por la importancia de sus temas, sin preocuparse tanto por la obra del director y menos por los aspectos visuales y cinematográficos; y el espectador cineasta,

busca comprenderla a partir del conocimiento que tiene del cine como modo de expresión autónomo, con sus técnicas de la puesta en escena y del montaje²². Este último, que es de todos el más solitario, busca compartir a través de la conversación o de otros medios como la crítica, sus gustos, opiniones y apreciaciones; pero si no los logra expresar puede convertirse en un cinéfilo cada vez más solitario, desplazando la experiencia directa de su vida a la experiencia de ver películas, enamorándose de mujeres en la pantalla, apartándose cada vez más de su grupo social, enmudeciendo, empalideciendo e incluso “tartamudeando”, añade Caicedo completando su retrato en esta descripción.

En tiempos de Caicedo, los medios para ejercer la crítica eran dos: las columnas de cine en los periódicos y las revistas especializadas. En los primeros se puede tener un mayor número de lectores pero los textos que se escriben difícilmente sobrepasan un nivel informativo, didáctico o una opinión de gusto sin posibilidad de mayores argumentaciones. Caicedo escribió reseñas y críticas para los periódicos como *Occidente* y *El Pueblo*, en los que consiguió influir en un mayor número de lectores y espectadores, aunque sus escritos fueran alterados, recortados y censurados. En cambio en su revista *Ojo al cine*, realizada en colaboración con un importante grupo de amigos caleños, nacionales e internacionales,

- ▶ 23 • *Ibid.*, p. 25.
- ▶ 24 • *Ibid.*, pp. 27-28.

pudo expresarse de manera autónoma y decir todo lo que pensaba. Esta no contaba con más de dos mil lectores, pero se trataba de espectadores cinéfilos con los que podía desarrollar y argumentar sus modelos de análisis o interpretación.

A la pregunta de si el crítico debe ser “terrorista” o “paternalista”, respondió de manera inmediata y unánime a favor de la primera opción, aclarando que esta posición solo se puede lograr desde un medio propio e independiente. Considera que muy pocos han logrado mantener su “terrorismo” inicial, quizá Ugo Barty y Carlos Álvarez, pues los medios masivos tienden a ablandar a los críticos, que por más lúcidos que hayan sido terminan haciendo concesiones²³. Caicedo reconoce metodologías como las de realizar análisis

técnicos secuencia por secuencia o de una sola secuencia, pueden ser muy interesante, pero también pueden parecerle muy estériles al lector. Quizá le sirva al crítico más como método, para una mayor comprensión de la obra, pero tal vez no sea la mejor forma de exposición y escritura final para el lector. Consideraba que esta metodología solo había sido llevada a cabo en el país hasta estos momentos, en algunas páginas de la revista *Ojo al cine* (sus textos sobre ciertas películas de Pasolini) o en exposiciones y textos de Martínez Pardo.

*[En Colombia], el resto de críticos no son ni siquiera teóricos sino interpretativos, analíticos aproximativos. Abunda aún el afán de encontrar simbologías o correspondencias argumentales en los films. Importa más, creo yo, la correspondencia visual, la imaginería iconográfica que una guía de las preferencias, arbitrariedades, obsesiones y aberraciones del autor*²⁴.

Las diferentes posiciones, gustos e influencias en la crítica de Caicedo, parecen en momentos ambiguas o contradictorias. La mayoría de las veces aboga por la teoría del “cine de autor” que impulsó la revista francesa *Cahiers du Cinema* en sus primeros años (1952-67), bajo el liderazgo de los futuros cineastas de la Nueva Ola: Truffaut, Chabrol, Rohmer, Godard y Rivette. En la misma entrevista Caicedo argumenta que “los niveles artísticos pueden seguir analizándose según la política de los autores, según la evolución de la carrera de

Facsimil de la sección “Ojo x ojo”, en revista *Ojo al cine*, no. 1, 1974.



► 25 • *Ibid.*, pp. 25 y 26.

► 26 • *Ibid.*, p. 25.

► 27 • *Ibid.*, p. 27.

► 28 • *Ibid.*, p. 29.

cada director”; y prefiriendo también la crítica que asume posiciones desde “lo insólito, lo audaz, lo irreverente, lo maleducado”, que busca “desmitificar las grandes celebridades y los mensajes de *gran* importancia”, hasta poder encontrar “lo mejor en lo trivial”²⁵. Confiesa su predilección por un cineasta como Jerry Lewis, bastante despreciado por las tendencias más intelectuales o las más politizadas, que solo ven en él un vulgar cómico norteamericano; e invita a arremeter contra películas de autores reconocidos como **El pasajero** de Michelangelo Antonioni, o contra un cine político italiano que terminó convirtiéndose en otro género más de la industria cinematográfica que tanto critican estas mismas películas. En su ponencia “La especificidad del cine”, insiste en su crítica a este género de cine político que termina rindiéndole “pingues ganancias a los mismos norteamericanos: la Paramount (Gulf + Western) y la Warner Bros (A Kinney Company)”²⁶. En la misma entrevista Caicedo responde que aunque el crítico debe escribir desde los “postulados concretos” de una ideología, él prefiere “hablar en términos de moral, de posición personal del crítico ante la obra de arte”, advirtiendo que tal moral debe ser de izquierda. Considera que un film debe analizarse además “a partir de la relación de este con la anterior carrera del director, con su género y con la sociedad a la que pertenece”²⁷. Pero también piensa que al hacer caso ciegamente a una ideología, el crítico y el cineasta

pueden caer en una “situación de inercia y esterilidad” donde encuentren “la fórmula “perfecta” para resumir la función del arte”, pero más que “función del arte” solo se encontrará que tal ideología ha determinado su mirada sobre la realidad y el arte.

En “La especificidad del cine” Caicedo aborda de manera más precisa la cuestión de la ideología del cine y sus películas. Realiza un breve y elíptico repaso al inicio del cine, desde Lumière y Edison hasta Meliès y el cine soviético, para ilustrar cómo pasó de ser un medio de mostrar la realidad a un medio de contar historias de manera divertida, y luego en un medio al servicio de unas ideas y discursos por divulgar, convirtiéndose en “una forma de agitación política de probada eficacia, al servicio del partido”. Concluye que el febril momento de conjunción entre revolución bolchevique y nacimiento del cine soviético, con toda su potencia expresiva e innovadora, fue reducido por el partido a la “militarización de la cultura”, es decir, al realismo socialista stalinista como control de contenidos, convirtiéndolo al “cine soviético en la lamentable expresión artística que es hoy”. Sin embargo presiente que el espíritu del primer cine soviético y revolucionario, ronda en “la expresión de los países del tercer mundo que más sufren dominación económica y cultural del imperalismo”²⁸. En cuanto al cine norteamericano, consideró que la producción general de su



▣ Cubiertas folleto *Ojo al cine* no. 1 (1971), 2, 3, 4 y 5 (1972). Folleto que antecedió a la revista *Ojo al cine*³¹.

sistema capitalista estaba en franca decadencia, habiendo perdido el “humanismo” y la “imparcialidad” que tuvo en su época clásica, para convertirse de manera descarada en un medio de propaganda dirigida de su ideología. La industria se ha politizado a favor de la ideología del sistema económico y político que la soporta. Por lo que Caicedo celebra dentro de este cine el trabajo de algunos pocos autores que vuelven a trabajar ciertos géneros clásicos pero desde una revisión crítica: Robert Aldrich, Arthur Penn o Sam Peckinpah.

Para Andrés Caicedo, “los críticos solo pueden dar testimonio del progreso del arte, si lo hay”²⁹, pero quizá la excepción que confirma la regla sea el diálogo que los jóvenes críticos de *Cahiers* tuvieron con sus “autores”

preferidos entre 1952 y 1967, haciendo que a partir de entrevistas y críticas “directores como Aldrich, Preminger, Hitchcock, etc; mejoraran o modificaran sus obras”³⁰. Esta relación fue emulada a su escala por Caicedo y sus colaboradores cercanos en la revista *Ojo al cine*, en las entrevistas que hicieron a realizadores colombianos. En el caso de Caicedo a José María Arzuaga, Julio Luzardo y Marta Rodríguez y Jorge Silva, como también sus textos críticos sobre sus películas y otras como **Oiga vea** de Luis Ospina y Carlos Mayolo, o el extenso balance sobre el cine colombiano realizado en conjunto por Mayolo y Ramiro Arbeláez: “*Secuencia crítica del cine colombiano*”. Sin lugar a dudas la obra de Caicedo ha sido y sigue siendo de gran influencia para sus viejos amigos y sus siempre jóvenes lectores.

► 29 • *Ibid.*, p. 26.

► 30 • *Ibid.*

► 31 • “De este primer intento saldrían cinco números entre los meses de mayo de 1971 y septiembre de 1972, el primero publicado sólo por Caicedo, con un total de 16 páginas, los cuatro siguientes serían el trabajo en conjunto de un grupo de estudio”, Galindo Cardona, Yamid. En: “Ojo al cine: revista de crítica cinematográfica”, escrito que hace parte de la investigación titulada *Cine club de Cali, 1971-1979*.

En “*Especificidad del cine*”, Caicedo propone que, para actuar en contravía de un cine industrial que es respuesta inmediata del capitalismo, y de otro que tras haber sido revolucionario en un momento terminó por burocratizarse a través de los empeños de partido por “ideologizar” el arte, es necesario entonces organizar políticamente los diferentes estamentos del cine. Estos distintos estamentos son la producción, la distribución y exhibición, y la crítica. Su propuesta para la producción, aquí sin la lucidez y convicción de Carlos Álvarez, Getino o Solanas, consiste en aprovechar las circunstancias del subdesarrollo de las condiciones de producción en Latinoamérica y el tercer mundo, para que el partido apoye proyectos cinematográficos que él ve como posibles con gran calidad en Cuba, dado la gestión del mismo Estado, o aún en condiciones de marginalidad como en Bolivia y Argentina. Sus ejemplos son precisamente **La hora de los hornos** y la obra de Jorge Sanjinés. Caicedo parece ignorar las urgencias de un partido comunista en su trabajo social y político, y sus escasos recursos en países altamente colonizados.

Para la distribución y exhibición propone circuitos y lugares de proyección y discusión marginales pero permanentes, donde se lleve a otros sectores de población con películas didácticas y políticas: experiencia que no parece haber conocido ni haberle interesado

mucho. Finalmente propone para la crítica que los orientadores o líderes políticos estén informados del cine como medio y arte, pues no basta con la formación marxista para que se comprenda cuando una película es real o falsamente revolucionaria, cuando es reaccionaria y también cuando una película reaccionaria puede revelar las contradicciones del sistema.

En relación a la crítica Caicedo parece conocer mucho más el problema, cuando pone en evidencia el maniqueísmo de ciertas películas de izquierda que suponen personajes buenos (comunistas) y malos (reaccionarios). Esta advertencia a la crítica ingenua que busca orientaciones y posiciones políticas en su ejercicio, se aproxima a las editoriales que Comolli y Narboni hacen desde la redacción de los *Cahiers* en su momento de mayor radicalización política entre 1968 y 1972, advirtiéndolo como el producto cinematográfico surge inevitablemente de la industria capitalista. Estos textos reconsideran ciertas interpretaciones de izquierda ingenuas y reduccionistas, que dan la categoría de cine político a películas que simplemente denuncian problemas sociales, mostrando tiranos o héroes revolucionarios para hacer propaganda oficial de partido.

Una propuesta mucho más sincera, consistente y auténtica, un posible canon no solo para la crítica, sino sobre todo como manifiesto expresivo de este autor que se movía entre la crítica de cine, la creación literaria y

la gestión y dirección de colectivos culturales como el Cine Club de Cali y la Revista *Ojo al cine*, e incluso los intentos por realizar su película **Angelita y Miguel Ángel** (1971), se encuentra en su texto “El crítico, en busca de la paz, se da toda la confianza”. Inicia con una frase categórica: “América Latina es un continente con una expresión propia”, para encontrar en las expresiones artísticas (pintura, novela, poesía, teatro) de un continente que lucha por construir su propio futuro y comprender su realidad, “unos principio ofrecidos por el terror, el terror compuesto por hambre, ignorancia y persecución”³². Se aproxima así a otras propuestas dentro del cine latinoamericano, como las del “Cine imperfecto” del cubano García Espinoza y “La estética del hambre” de Glauber Rocha; y también a la más antigua del “Manifiesto antropofágico” de Oswald de Andrade en 1928. Una “estética del terror” parece desprenderse de este introspectivo texto, donde Caicedo habla más de sus emociones y motivos personales en momentos donde ya es clara su posición tomada frente a una burguesía de la que es hijo, pero de la que repudia su inconciencia moral y la frivolidad de sus costumbres, las de sus compañeros de colegio y las “peladas” que le gustaban en ese momento.

Esta “estética del terror” fue también practicada en su oficio de crítico de cine como en sus creaciones literarias, teatrales y cinematográficas: que incluso evidencian sus gustos

personales por géneros que exploran el miedo, el horror y el terror, tanto en el cine de serie B norteamericano, como en la narrativa de su amado Edgar Allan Poe y otros autores de la literatura gótica. Quizá “el supremo terror de no distinguir anormalidad de normalidad, injusticia de justicia, violencia de paz”, que aunque se sabe que existe, los “mecanismos de alienación” no permiten comprenderlo. Terror que sin comprenderlo solo aparece como un “conflicto privado” y quizá adolescente, pero que en su sensibilidad resulta haciéndose evidente y se objetiva por medio de la crítica y la creación: pues “las cosas solo se descubren, cuando se expresan”³³. Convocar a un terror que explora ciertos miedos morales y sociales propios de la burguesía y, que puede tener también de razones metafísicas —“eso que se agita en las profundidades”—, pero que ante todo puede revelarse en la vida cotidiana e inmediata en la Cali de los años sesenta y setenta, dando magníficos ejemplos en sus cuentos y en el cine que harían sus compañeros Mayolo y Ospina. Como el mismo lo sitúa, un terror que se puede vislumbrar en “un trato diario con este sol nuestro, con el viento que viaja de los Farallones, a las cuatro de la tarde”³⁴. Tal gusto por estos géneros determinados, no es gratuito sino que se conecta con su propia percepción y comprensión de la realidad, quizá la de un inconforme hijo de la burguesía latinoamericana, que explora su asco, repudio y horror, a través de imágenes y narraciones donde

► 32 • Andrés Caicedo. *Op. Cit.*, p. 34.

► 33 • *Ibid.*, p. 35.

► 34 • *Ibid.*



► 35 • *Ibid.*, p. 25.

aflore el terror del que está hablando. Este terror no difiere de su posición confrontadora desde la crítica, en donde prefiere claramente no situarse del lado del paternalismo, ese “origen de la materia” que tanto repudia Caicedo, sino del terrorismo, tal como responde en la entrevista de “De la crítica, me gusta...”: “Hay que alertar al espectador [...] del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir a cine [...] desmitificar los falsos valores, las grandes celebridades, los mensajes de “gran” importancia”³⁵.

El terror es además en su obra literaria no solo una poética y una estética, sino todo un género que luego derivó en lo que Mayolo bautizó como “gótico tropical”, e incluso el

📷 Fotograma de **La mansión de Araucaíma**, Carlos Mayolo, 1986, uno de los filmes en donde se asienta la noción del estilo “gótico tropical”.

vampirismo que celebran y denuncian Mayolo y Ospina en la pornomiseria puesta en evidencia en **Agarrando pueblo** (1977), que Caicedo no alcanzó a ver. Sin embargo los alcances de una estética del terror están latentes en **Asunción** de Ospina y Mayolo, y **La hamaca** de Mayolo, ambas de 1975 y vistas por Caicedo. Este grupo de Cali fue marcado por gustos recurrentes como el del terror, la sangre, el vampirismo, la retaliación de los subordinados, el incesto, la cinefilia, que aparecen en la obra posterior de Ospina y Mayolo, sin embargo Caicedo solo comentó en detalle **Oiga vea** (1971) de sus dos amigos, en *Ojo al cine* número 1 de 1974. En un análisis secuencia por secuencia de este documental, Caicedo celebra y destaca sobre todo el uso de los

recursos técnicos, como el emplazamiento de la cámara detrás de rejas, los *zoom out*, el sonido en *off* y no sincrónico, la voz del pueblo, que remarcaban su clara intención de hacer un “documental de contra información” que se oponía al “cine oficial”³⁶.

Luis Alberto Álvarez: la crítica en busca de la imagen del hombre colombiano

Hay que emprender la difícil tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real

Luis Alberto Álvarez

El sacerdote claretiano Luis Alberto Álvarez estudió teología en Italia y Alemania, donde además asistió a seminarios de actualización cinematográfica en momentos en que surgía el Nuevo Cine Alemán. A principios de los setenta regresó a Colombia para instalarse en Medellín, su ciudad natal. Desde allí inició su labor de formador de público cinematográfico en la radio y la prensa. De 1977 a 1997, año en que murió, tuvo a su cargo la influyente página de cine del periódico *El Colombiano*, además de escribir para revistas especializadas como *Cuadro* y *Kinetoscopio* en Medellín, *Cine* y *Cinematoca* en Bogotá, y otras publicaciones internacionales. Fue profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana, y de los institutos Wolfgang Goethe y

Colombo Americano de Medellín. Fue asesor y colaborador permanente de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Además realizó el cortometraje **El niño invisible**. Su clara posición ética y social sobre el trabajo y responsabilidad de la crítica de cine con el público y la producción nacional, se encuentra a lo largo de toda su obra, pero de manera más explícita en: “En contra de los lugares comunes”, “El cine colombiano y la crítica: la necesidad de diálogo”, y otros textos recogidos en los tres volúmenes de *Páginas de cine*, publicados por la Universidad de Antioquia en 1988, 1992 y 1998; y en el ensayo “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”, escrito con Víctor Gaviria y publicado en la revista *Cine* número 8 de 1982.

En su texto “En contra de lugares comunes” publicado en 1983 en *El Colombiano*, se presentó a sí mismo como crítico de cine, antes que como periodista o agremiado a cualquier institución o grupo:

*Quien esto escribe ha publicado artículos de 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*³⁷.

De la misma forma, en otros escritos recalcó lo poco que le importaba que su crítica molestara al público o a quienes hacen las

► 36 • *Ibid.*, pp. 273 - 280.

► 37 • Luis Alberto Álvarez. *Páginas de cine*. Vol. 1. Medellín, Universidad de Antioquia, 1988, p. 5





Fotografía de Luis Alberto Álvarez.

el país alguien que se haya esforzado tanto por crear un cine nacional”³⁸. En Salcedo veía más que a un crítico, a alguien enamorado del cine y del cine colombiano, del que pensaba había que salvarlo y darlo a conocer todo, por breve y pobre que este fuera. Para Álvarez, Salcedo fue alguien que, aunque no realizó ninguna película, estuvo absolutamente comprometido con esta empresa desde su papel como exhibidor, cineclubista, cuidador, archivero, investigador y crítico, a la manera de un “espectador intensivo”. Identificándose con la pasión de Salcedo por el cine colombiano, Álvarez dedicó también su vida y trabajo a la misma causa.

Además de su educación religiosa y humanista en la comunidad de los claretianos, los referentes cinematográficos de Luis Alberto Álvarez estuvieron marcados por sus viajes y largas estancias en Roma, donde se aproximó a la obra neorrealista y la de sus sucedáneos Antonioni, Pasolini o Fellini; y a la de Fassbinder, Herzog y Wenders en el momento de la eclosión del nuevo cine alemán; además de su gusto y estudio de formas más clásicas como el cine clásico norteamericano y la ópera. Los principios éticos en la conformación de una estética: la sujeción de la belleza a la verdad, propia del platonismo, de la escolástica tomística, de la filosofía idealista alemana y del discurso humanista de neorrealistas como Rossellini, Visconti o De Sica y sus obras que

según él “fueron penetrando poco a poco en la conciencia de la gente”.

Para Luis Alberto Álvarez el crítico es ante todo un “un espectador intensivo” con algún conocimiento, y su función con el público debe ser la de: “poner a disposición de la gente que va a cine informaciones y referencias que le ayuden a formar su propio juicio, incluso contra el del mismo crítico”³⁹. En su trabajo nunca pretendió ser más que un espectador con un espacio a su disposición, fuera este una sala de cine, un programa radial o una página de periódico o revista especializada, donde podía “comunicar sus experiencias y sus pareceres”⁴⁰. A través de estos medios buscó dar los elementos necesarios al espectador para que pudiera tener un juicio más estético y ético sobre las películas, lograr distinguir entre el divertimento de consumo y las obras que representan al mundo y a hombres y mujeres reales, en los que el espectador puede reconocerse con sus sueños y temores, sus logros y fracasos. Su función es que el espectador logre distinguir con su propio juicio entre una caricatura de la realidad y un reflejo del mundo verdadero y sus hombres. Así el cine entonces podría hablar a un público ya desalienado, que no busque una evasión de su realidad sino una reflexión sobre esta: la vida humana.

Para Luis Alberto Álvarez el compromiso de la crítica de cine es doble, con el público y con quienes realizan las películas, debe crear

un público que exija un auténtico cine colombiano, que refleje al hombre colombiano y no su caricatura. Por un lado preparar al público para que aprenda a distinguir en las imágenes de sí mismo que le devuelve el cine, entre el “espejismo” que le ofrece el producto familiar de la televisión y un auténtico reflejo de su “identidad legítima”⁴¹. “El cine colombiano y la crítica: la necesidad del diálogo”, está dedicado al papel que debe jugar la crítica en la creación de un cine nacional, evidenciando la responsabilidad de esta en la posibilidad del colombiano. Pero Álvarez no ve que esto sea un hecho, y enjuicia el pobre resultado de la crítica causado por su escasa permanencia, comunicación y organización, y sobre todo por su falta de diálogo con los realizadores y el público. De esta incomunicación surgieron los frecuentes malentendidos que han llevado a crear estereotipos desde todos los frentes: una crítica que desconoce las condiciones de producción, unos cineastas que juzgan a los críticos como realizadores frustrados y, finalmente, un público que desprecia el cine nacional e ignora la labor de la crítica. La mejor actitud que ha tenido la crítica, aunque escasa, ha sido la forma como ha construido en “sueños” la necesidad de un cine que refleje al hombre colombiano, donde este pueda mirarse y encontrarse. Esta fue sin duda su actitud, tanto como la de aquellos que le han servido de ejemplo: Camilo Correa, José María Arzuaga y Hernando Salcedo. Para él la crítica

► 39 • *Ibid.*, p. 1.

► 40 • *Ibid.*, p. 6.

► 41 • *Ibid.*, p. 10.

► 38 • *Ibid.* Vol. 2, 1992, p. 20.

películas. A Luis Alberto Álvarez no le importaban tanto las diferencias entre crítico, comentarista o comentador, como la idoneidad, honestidad y calidad de los juicios y argumentos de quienes escribían, y siendo así no deberían ser menospreciados en el conjunto del fenómeno cinematográfico nacional. En homenaje a la memoria del crítico Hernando Salcedo Silva escribió en 1987, año en que este murió, resaltando su importancia no solo como crítico, sino también como historiador, coleccionista, mentor y promotor del cine colombiano, para muchos con un “paternalismo irresponsable”, pero que para él: “difícilmente hay en

► 42 • *Ibid.*, p. 63.

► 43 • Luis Alberto Álvarez. *Op. Cit.* 1988, p. 5.

► 44 • *Ibid.*, p. 6.

► 45 • *Ibid.*

► 46 • *Ibid.*, p. 7.

► 47 • *Ibid.*

no debe tener coartadas, debe buscar en las obras mismas para encontrar lo que sus creadores buscan expresar y comunicar. Confrontar su manera de representar nuestra realidad, teniendo en cuenta sus condiciones de producción. Las tareas y métodos de la crítica deben conducir a la pregunta por “la finalidad de la creación cinematográfica en un país como el nuestro y plantear fórmulas y experimentos de producción, distribución y exhibición y, sobre todo, proponer (o deducir de lo existente) una o unas estéticas, unas características capaces de darle identificación al cine colombiano”⁴².

La falta de diálogo entre la crítica y los realizadores colombianos fue siempre una preocupación para Luis Alberto Álvarez:

*Algunos realizadores nacionales consideran que la crítica es un frente enemigo. Por amistad ellos entienden solo la contemporización y la complicidad [...] 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 con ello le hacen exigencias al cine colombiano*⁴³.

Realizadores que insinuaban que la tarea del crítico es “el fruto de una frustración, de la incapacidad de producir cosas como las que se critican”, que rechazaban una crítica desfavorable y que además realizaban “un ataque global de descalificación a todos los que escriben de cine”. Para ellos, la crítica solo piensa

que el cine en Colombia debe ser como el de Bergman o Altman, y no ven que lo que están haciendo es “un cine para el pueblo, un cine popular”⁴⁴. Esta reacción hace difícil la crítica sincera y el papel que debe jugar en el mejoramiento de la calidad de la producción cinematográfica nacional. La noción de lo popular, con las distintas interpretaciones que esta palabra puede tener, fue una de las grandes discusiones por las que se interesó, intentando aclarar no solo el papel del crítico sino el del cine con el público. Ciertos realizadores usaron el término “popular” como un “cuchillo de doble filo”, poniéndose del lado del pueblo y a la crítica como “intelectuales elitistas”. Pero Álvarez siempre se consideró, en conjunto con otros críticos, entre los que exigían “un cine que sea vehículo y reflejo de la realidad nacional, un cine con colombianos de carne y hueso, tridimensionales y no caricaturas de pueblo”⁴⁵. Exigió aclarar estos términos para evitar malos entendidos: distinguir entre la observación y el retrato del pueblo, y la caricatura de este, “entre lo popular y el simple producto de consumo”⁴⁶. No se debe confundir lo popular con el éxito comercial, que en últimas puede ser pasajero y generado por circunstancias externas a la misma película: “ambiente social, momento histórico, oportunidad, información”, películas de moda que no implican un verdadero reconocimiento y comprensión de su realidad para quienes la ven, y que quizá más tarde no serán ni siquiera recordadas⁴⁷. En contra

de este cine propuso otro donde el espectador reconociera “su mundo y sus necesidades, sus anhelos, su dolor y su placer son captados con fidelidad”, más allá del goce, el llanto y la risa inducidos mecánicamente. Enfatizó entonces en la función conjunta del cine y la crítica: “emprender la difícil tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real. Esa tarea es solo en parte de la crítica; le pertenece, ante todo, a los que hacen las películas”⁴⁸. En este sentido un cine que no se dirija a los “intelectuales elitistas” que los realizadores suponen que son los críticos, sino a todo el pueblo, pero sin que se “sacrifiquen la ética, la estética y la honradez artística”⁴⁹. Álvarez señala aquí las cualidades que debe tener el cine: honradez artística, que puede resolverse también en la respuesta estética de una mirada ética, una mirada sincera sobre nuestra propia realidad, antes que desear inventar imágenes de hombres (los interpretados por el Gordo Benjumea) o mundos (la supuesta Bogotá en **El taxista millonario** (Gustavo Nieto Roa, 1979) que no son los nuestros, para enganchar a un mayor público, o para sorprender a espectadores y críticos que desean un Bergman o un Altman colombianos. Su crítica insistente a la gran mayoría de largometrajes colombianos fue por su “fracaso estético”, sin importarle su éxito o fracaso comercial: “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”⁵⁰. Esperó siempre del cine colombiano “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”⁵¹. Este cine, dados sus riesgos económicos, debe obtener las ayudas del fomento estatal cinematográfico (para este momento ya funciona la empresa FOCINE), además de asegurarse mecanismos de distribución, lanzamiento y exhibición no tramposos, “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”⁵². Respondió a algunos realizadores colombianos

► 48 • *Ibid.*, p. 8.

► 49 • *Ibid.*

► 50 • *Ibid.*, p. 9.

► 51 • *Ibid.*, p. 10.

► 52 • *Ibid.*

■ Foto de Dominique Sanda y Luis Alberto Álvarez publicada en *Arcadia va al cine*, números 9, 1984 y 14-15, 1987.



► 53 • *Ibid.*, p. 11.

► 54 • Luis Alberto Álvarez. *Op. Cit.* 1992, p. 42.

que consideraban que el problema del cine colombiano era 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 atribuya otro tipo de interés”⁵³.

Hacia final de los ochenta, Luis Alberto Álvarez escribió dos artículos en los que manifestó la necesidad de hacer un balance de esta década marcada por FOCINE: “Reflexiones sobre cine en Colombia con FOCINE al fondo” y “El cine colombiano: en los ochentas: ya hay con quien pero no hay como”. Ante todo encontró el mayor error de esta empresa en el hecho de no haber tenido claridad sobre lo que entendía por cine y por cine colombiano, nunca tuvo claro qué cine hacer y cómo fomentarlo. En cada una de las 19 administraciones en sus diez años de vida, se orientó hacia diversos frentes sin continuar y profundizar en alguno. Álvarez distinguía sobre todo tres políticas muy distintas: fomentar una industria cinematográfica, enseñar los oficios y garantizar el trabajo de sus técnicos y profesionales; crear una imagen propia del país y su cine a partir de obras y autores que observen con profundidad y sensibilidad el entorno de donde surjan las historias y personajes; crear estrategias para encontrar talentos que realicen obras sensibles, originales y artísticas.

Sus críticas a la gestión de FOCINE tienen que ver con esta falta de claridad: que promueve películas que no recuperan sus inversiones; o, por el contrario, que apoya un cine comercial que debería apoyar más bien la empresa privada. Entre la idea de hacer una empresa rentable de cine y la de fomentar un cierto cine que requiera de ayudas estatales, nunca logró desarrollar una política clara: ni un pequeño Churubusco, ni una clara decisión de apoyar proyectos de carácter cultural, social y artístico, como lo han hecho las oficinas estatales de cine en Europa y otros países latinoamericanos. Difiere de la posición de Carlos Álvarez que, ante la imposibilidad de un cine industrial en el tercer mundo, invita a hacer un tercer cine que busque estrategias marginales de producción, distribución y exhibición, radicalmente diferentes de las del cine comercial, y no comprometa su apuesta con mecanismos de ayudas estatales como el sobreprecio o FOCINE. Para Luis Alberto Álvarez, no hay duda en cuanto al cine que debe fomentar el Estado, no uno expuesto a las variables del mercado, sino un cine “de relevancia humana, política y estética [...] Casi siempre fruto de la expresión personal de un artista [...] Donde, casi siempre, surgen las cosas de valor permanente, llámese arte o como se quiera”⁵⁴. Vio también como causas de su dificultad: los intereses de los monopolios de la distribución comercial (Cine Colombia), que impedían lograr el circuito hasta alcanzar la

exhibición de las películas; y la voluntad caprichosa de ciertos autores por realizar una película, cualquiera que sea, antes que pensar estrategias para su adecuada distribución y exhibición. Las políticas de fomento habían debido articular: estrategias que aseguraran a la producción un circuito de distribución y exhibición (televisión y video en buenas condiciones de horarios y señal), a pesar de los intereses comerciales de las distribuidoras de cine internacional; con la promoción de un cine que expresase originalmente la imagen del país siendo útil para nuestro público; y la formación de este público, empezando por comprender su actual estado para hacer madurar su nivel en la recepción. Álvarez cita al cercano cine boliviano y peruano como ejemplos del cine que debía fomentarse: un “cine de gente de cine hecho con sensibilidad de cineastas y no un cine con complejo de culpa que se pasa pidiendo padrinzgos”⁵⁵. Pero sobre todo su discurso propendió

Por un cine colombiano, que preocupado de su recepción por el público no se resuelva como populismo comercial, y que surgiendo de la creación de un artista no se distancie del contexto al que se debe dirigir en primera instancia, este debe ser “el cine de identidad colombiana, [...] que refleja la realidad nacional, colectiva o individual, [...] que rescata los modos de ser regionales y el espectro cultural del país, el que identifica valores y anti-valores y asume una actitud crítica frente a la organización social, el que toma posición ante hechos

*concretos o ante vicios y virtudes permanentes, el que toma posición ante hechos concretos o ante vicios o virtudes permanentes, el que propone, sacude, polemiza, se indigna o entusiasma por cosas y hechos que para nosotros son identificables y comprensibles, el que parte de los elementos, imágenes y sonidos que tienen que ver con este país para crear propuestas estéticas, ideas, narraciones”*⁵⁶.

La metáfora del cine para Álvarez fue la del espejo y su función esencial, la de reflejar una realidad colombiana. Concluye este texto “este asunto que tiene que ver con la imagen que el país tiene de sí mismo, con la posibilidad de que algún día pueda mirarse en un espejo auténtico y no en las distorsiones de los ajenos”⁵⁷.

En su otro texto “El cine colombiano: en los ochentas: ya hay con quien pero no hay como”, empieza por celebrar, tras una década de intentos no logrados plenamente, la obra de Víctor Gaviria **Rodrigo D. No futuro** (1990). En esta Álvarez encuentra lo que en el texto anterior exigía al cine colombiano: “el primer ejemplo legítimo y acabado de ese cine que ya no creíamos posible”⁵⁸. Es **Rodrigo D. No futuro**, y en general el cine de Gaviria, la obra que resume el canon estético que Álvarez promovía desde la crítica: unas imágenes que lejos de la caricatura y el populismo ofrezcan un reflejo auténtico de la realidad y el hombre colombiano, una obra que además ha tomado la

► 55 • *Ibid.*, p. 41.

► 56 • *Ibid.*, p. 43.

► 57 • *Ibid.*, p. 48.

► 58 • *Ibid.*, p. 51.

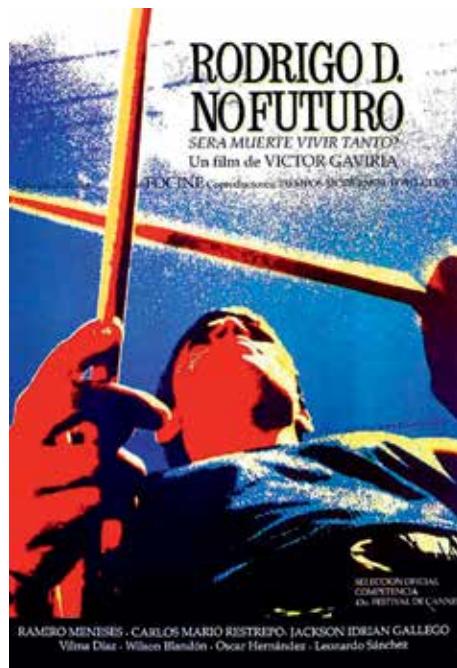


► 59 • Luis Alberto Álvarez. *Op. Cit.* 1998, p. 52.

► 60 • Luis Alberto Álvarez. *Op. Cit.* 1992, p. 54.

mejor lección del neorrealismo italiano. Luego continúa su balance del cine de los ochenta, reconociendo los intentos de otros autores como Carlos Mayolo, Pacho Bottía y Sergio Cabrera, pero examinando cómo la confusión de los propósitos de FOCINE y los desmedidos intereses comerciales de Cine Colombia fueron los mayores obstáculos para el cine colombiano. Reconoce en todo caso grandes aportes al final de esta década en la creación de la Fundación

📄 Afiche de la película **Rodrigo D. No futuro**, Víctor Gaviria, 1990.



de Patrimonio Fílmico, como salvaguarda de las imágenes encargadas de reflejar nuestra pasada realidad nacional, y la de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, encargada de formar a quienes deberán propender a esta misma función en el futuro.

Más de 10 años después, en 1995 Álvarez da una conferencia en la Cinemateca Distrital que titula “Reflexiones desordenadas”, centrándose en el problema de la región en el cine colombiano. Define al país como un país hablado, es decir, con una escasísima tradición visual que ha generado en buena medida su incipiente desarrollo cinematográfico. Exalta una escasa tradición visual lograda de manera positiva en Melitón Rodríguez y Fernando Botero, en quienes ve como “realmente se pintó a Colombia”⁵⁹. Encuentra en algunas excepciones de cine regional (Bottía o Gaviria) un fuerte nexo con lo regional de donde le parece que surgen imágenes mucho más auténticas que reflejan una identidad nacional: “lo que continua teniendo validez es aquello cuya perspectiva es “regional”, es decir, está claramente enquistada en un ambiente, en un modo de entender la vida que nunca es colombiano a secas sino, antioqueño, valluno, costeño y, por supuesto, bogotano”⁶⁰. Entonces retoma los ejemplos de Arzuaga y quizá Julio Luzardo que, aunque con lamentable solución técnica, son los pocos donde se refleja la imagen del hombre colombiano, junto a la celebrada **Rodrigo D.**

No futuro: “Gaviria ha sido el único director de cine de ficción (exceptuando a Arzuaga y los primeros trabajos de Carlos Mayolo), en cuya obra es totalmente reconocible el hombre colombiano y su entorno”⁶¹.

José María Arzuaga: un modelo de autor a retomar

En “Esa ingenua ilusión” publicado en el *Magazine Dominical* del *El Espectador* el 29 de enero de 1967, Carlos Álvarez realizó un balance del presente del cine colombiano en el que subraya el papel de José María Arzuaga y sobre todo de su reciente **Pasado el meridiano**: “el film más serio que ha hecho el cine colombiano a través de muchos años de su escasa filmografía”⁶². En este da cuenta brevemente de la historia y personajes de **Pasado el meridiano** relacionándola con la de **Raíces de piedra**, encontrando en ellas el tema de la soledad del hombre, no la angustia que parece producirse en el alma del burgués, sino la desintegración social e impotencia del hombre reducido a su valor de producción de capital: sean el celador o el obrero. Ve cómo **Pasado el meridiano** capta la “soledad terrible en que se mueve el hombre que por cuestión clasista no ha conocido todavía la llamada soledad de la angustia burguesa”⁶³. En la revista *Nova* número 5 y 6 de julio del mismo año, amplió su visión de Arzuaga y específicamente de

Pasado el meridiano en el texto “El hombre de Arzuaga”. Ante todo analiza sus películas, no como cine colombiano ni español, la nacionalidad de Arzuaga, sino como cine que habla del hombre universal como:

Ser social, como persona que necesita comunicación, calor, amistad [...] El hombre de hoy: el hombre solo. Una soledad que no proviene de la angustia, de moda o no”. Agrega que en el caso de este hombre, se trata de un producto del desarrollo de la clase burguesa “que ha construido sus bases sobre factores que han alienado al hombre”⁶⁴.

Para el libro que compiló estos textos en 1989, Álvarez afirma además que:

Arzuaga representó con total propiedad al director de cine colombiano de la década de los sesenta. A un inexistente director estructurado sobre necesidades artísticas, que era a su vez limitado por las escasísimas empresas productoras, dedicado a sobrevivir con el cine publicitario y consciente de su impotencia”⁶⁵.

Imagen que se refleja en la primera parte de **Pasado el meridiano**, en donde retrata el trabajo, intereses y personalidades, de una agencia de publicidad,

Que incluye un documental demagógico, patéticos avisos de prensa, una frustrada demostración práctica de la técnica persuasiva empleada, que luego es abogada en una función de cine rojo, whiskey y chicas “amables y comprensivas” especialmente invitadas para “ablandar” al cliente”⁶⁶.

► 61 • *Ibid.*, p. 61.

► 62 • *Ibid.*, p. 29.

► 63 • *Ibid.*, p. 31.

► 64 • *Ibid.*, p. 35.

► 65 • *Ibid.*, p. 34.

► 66 • *Ibid.*, p. 30.

► 67 • Op. Cit. Caicedo, p. 286.

En el primer número de *Ojo al cine* (1974), Andrés Caicedo publica una extensa crítica sobre **Raíces de piedra** y **Pasado el meridiano** y una entrevista a José María Arzuaga, realizada en conjunto con Luis Ospina. En su



► Primera página de la crítica a **Pasado el meridiano** y **Raíces de piedra** publicada en la revista *Ojo al cine* no 1, 1974.

análisis, secuencia por secuencia de estas dos películas, rescata su inusual valor en el contexto nacional, y lamenta la poca influencia que puedan tener una década después de realizadas y que hayan sido injustamente censuradas:

Teniendo siempre en cuenta que se trata de films realizados según urgencias de inspiración (sobre todo Pasado el meridiano), por lo cual, cuando la censura los prohíbe, Arzuaga, considerando ya saciada su necesidad, se desentiende de ellos, y así nunca han podido exhibirse en función comercial normal.

Para Caicedo, la censura a estas películas, más que por mala calidad técnica, fue impuesta por algunas escenas de sexo, ciertos diálogos en el caso de **Raíces de piedra**, y sobre todo por la "imagen más bien amarga y despojada del hombre colombiano"⁶⁷. Caicedo reconoce la misma imagen que Carlos Álvarez brinda de Arzuaga, la de un cineasta inspirado, honesto y auténtico, pero atrapado por las circunstancias de la producción nacional en la publicidad:

*Para el cineasta colombiano obtener una buena mañana una idea genial es algo que lo emparenta con el desastre: entre la idea y la realización, media, literalmente, la seguridad económica personal ¿De qué entonces han servido dos películas que han relegado a Arzuaga a la única ocupación de las cuñas, también por lo que tiene una familia por la que responder?*⁶⁸

La apreciación y valoración que Caicedo hace sobre la obra de Arzuaga, también como la de Carlos Álvarez, es el del mejor ejemplo en el escaso panorama del cine nacional: "**Raíces de piedra** y **Pasado el meridiano** son las muestras más representativas de los caminos por donde podría tomar el cine colombiano, si no por organización de materia, por mostración, sí por las preocupaciones que ambas películas evidencian"⁶⁹. Define esta obra, como el mismo Arzuaga lo expresa en su entrevista en el mismo número de la revista, como un reportaje de la "cultura de la pobreza", que para Caicedo por extensión se aproxima también a una "cultura de la locura" y "de la crueldad", que hacen pensar tanto en las "estéticas del hambre y de la violencia" de Glauber Rocha, como en su propio intento por una "estética del terror", esbozada en "El crítico, en busca de la paz...". A partir de esta presentación y toma de posición, el crítico describe las líneas argumentales y desarrolla un extenso y minucioso análisis de algunas secuencias de las dos películas, encontrando en ellas el aporte de un "esquema narrativo neorrealista" a las obvias narrativas del cine nacional, una primera introducción a relatos elípticos guiados por el azar, retratos crudamente realistas, personajes involucrados y productos de su contexto social, y una consciente preocupación por los cánones de belleza cinematográfica que dictamina la publicidad. También ve en algunos de sus defectos técnicos (fotografía,

sonido, doblajes de diálogos, falsos *racords* en el montaje), como Arzuaga los utiliza a manera de efectos expresivos para acentuar la fealdad del mundo que retrata y su "diatriba en contra de la publicidad". Al final el crítico vuelve a resaltar como **Pasado el meridiano** y **Raíces de piedra**, contienen en "sus mejores

► 68 • *Ibid.*, p. 284.
► 69 • *Ibid.*

► Primera página de la entrevista a José María Arzuaga publicada en la revista *Ojo al cine* no. 1, 1974.

Entrevista con José María Arzuaga



Filmación de EL CRUCE: Arzuaga, Gustavo Barrera (Cámara), Víctor Morales

OJO AL CINE - Usted ha logrado completar dos películas industriales, en 35 mm., largometrajes de ficción, es decir, lo más difícil y complicado de realizar en Colombia. Cómo se siente ante la situación de que ninguna de esas películas, por razones de censura, haya podido llegar al público?

ARZUAGA - Bueno, en primer lugar diría que, aunque las hice con el afán de convertirlos, una vez terminadas, en un producto industrial quizás no me movió eso fundamentalmente. Lo que yo trataba de hacer era un cine - quizás equivocadamente - que tuviera para mí una determinada importancia, un cine muy a nivel de autor, que ahora repasándolo no lo veo muy de acuerdo a unas situaciones reales, concretas. Era que yo venía con un lastre almacenado hace mucho tiempo, reprimido, y tal vez no tuve muy en cuenta ciertas condiciones de orden industrial. En una u otra forma, igual le ha sucedido a

todo el que ha intentado hacer en Colombia cine de largometraje. Pero por ejemplo, Julio Luzardo tiene ahora en cartel una película de bastante éxito. Lef el otro día en la prensa que era como de tres millones (la recaudación. Se trata de una comedia, un cine que a nivel de discusión -yo no la conozco todavía, pero sí he conversado mucho con amigos que la han visto- de contenido, no significa mayor cosa, y él lo sabe. Pero ha tratado de hacer un producto comercial y ha tenido éxito. Quizá se acercó al millón en gastos, pero ya le ha dado tres millones. Es decir, ya salvó su plata. Entonces pienso que tal vez el caso de Luzardo marque el principio de una nueva etapa para el cinematografía en Colombia, que no tenga que gastarse lo que tiene, como me ha pasado a mí, y que se quede después cinco años haciendo cuñas, cine comercial, consiguiendo unos centavos y almacenando como una hormiga, para poder hacer otra película. Eso



Fotograma de **Raíces de piedra**, José María Arzuaga, 1963.

momentos una visión del hombre colombiano inédita hasta el momento en nuestro cine”, que demuestra el interés que tiene el autor por “la condición de vida de la clase explotada en Colombia”. Estas conclusiones hacen preguntarse a Caicedo “¿Hasta qué punto el mal gusto creativo [...] haya influido en la factura final (técnica) del film?”, hasta lograr que el “mal gusto triunfe por la vía del absurdo”⁷⁰, aunque considere finalmente que tanto las películas como el público hubieran merecido un mejor acabado.

En tres textos distanciados en el tiempo, Luis Alberto Álvarez aludió a la obra de Arzuaga rápidamente. En “En contra de lugares comunes” publicado en 1983 en *El Colombiano*, denuncia primero sus defectos para rescatar luego su intento de mostrar y reflejar la más auténtica realidad colombiana:

Si el cine que José María Arzuaga hizo en los años sesenta (Raíces de piedra y Pasado el meridiano), 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 Colombia⁷¹.

Doce años después en su conferencia de 1995 “Reflexiones desordenadas”, insiste en esta apreciación: “La positiva y frustrada tendencia “neorrealista” de los sesenta, representada en José María Arzuaga y Julio Luzardo, no parece haber tocado para nada al cine hecho fuera de la capital”⁷². A finales de los ochenta en “El cine colombiano y la crítica: la necesidad del diálogo”, es mucho más drástico en su apreciación de la obra de Arzuaga, quien “nos dejó una herencia que es más lo que pudo haber sido que lo que en realidad fue”⁷³. En cambio en su ensayo escrito en conjunto con Víctor Gaviria “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, publicado en la revista *Cine* número 8 de 1981, los dos autores le dedican un mayor espacio a la obra de Arzuaga (**Raíces de piedra y Pasado el meridiano**), rescatando sus grandes valores: su concepción del espacio y el movimiento de sus personajes integrándose a este, como también la puesta en escena que pone en relación los personajes y objetos con los movimientos de cámara.

El modo como se mueven los personajes en las películas de Arzuaga, la manera en que están integrados a su mundo, un hombre bañándose en una terraza, un loco y su hija en un despeñadero de barrida, los empleados y los guachimanes en una oficina, son un fenómeno, una apariencia única y hasta ahora no repetida⁷⁴.

►70 • *Ibid.*, p. 292.

►71 • Luis Alberto Álvarez. *Op. Cit.* 1988, p. 11.

►72 • *Ibid.*, p. 58.

►73 • Luis Alberto Álvarez. *Op. Cit.* 1992, p. 62.

►74 • Álvarez, Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, en *Cine* no. 8, 1981, FOCINE, Bogotá.



📄 Afiche de la película **Pasado el meridiano**, José María Arzuaga, 1966.

Arzuaga está en diálogo con las búsquedas del neorrealismo italiano y sus “respetuosas esperas”, y la sensibilidad del nuevo cine de los sesenta, sin ser esnob, sino simplemente observando al hombre en su contexto antes que intentando narrar argumentos tomados de manuales de guion. Sin embargo el problema radica en su técnica inadecuada:

*Sus dollys, su cámara en mano, sus angulaciones, no están realizadas por operadores de cámara confiables y en sus directores de fotografía no encuentra quién sepa crear una belleza en la realización que corresponda a la perceptible belleza en la concepción*⁷⁵.

El suyo es un cine altamente intuitivo, terco y valiente, en el que no renuncia a sus ideas, pero donde, aunque “se imagina lo que se está queriendo decir [...] termina por no ser dicho”, pero a pesar de sus deficiencias técnicas, parece que “no puede quedarse sin saltar, aunque el salto pueda no parecer ornamental y produzca quebraduras”⁷⁶. Es un cine de la mirada, a veces a distancia aunque dignamente incisiva, como la que registra el “ataque de locura del personaje de **Raíces de piedra**, temblando en la acera como un epiléptico, a través de la vitrina de un almacén en donde se destaca, sin inmutarse, perfecto y elegante, un avión publicitario de juguete”; o al personaje de **Pasado el meridiano** que “corre dejando a su espalda a su novia reciente, en manos de una barra de muchachos

que ha comenzado a violarla”⁷⁷. Álvarez y Gaviria observan como a principio de los ochenta, aunque se tenga un cine con menos defectos técnicos que el de Arzuaga, se ha perdido la osadía de “dar el salto al vacío”, por querer parecer mejor realizado. Como muestra de “salto al vacío” se refieren al “complejo movimiento de cámara en el banco en **Pasado el meridiano**, que en su torpeza actual deja entrever uno de los momentos más maravillosos del cine colombiano”⁷⁸.

El cine de Arzuaga sirve a estos tres críticos de cine como ejemplo de tres diferentes propuestas para el cine en Colombia. Coinciden en celebrar en sus dos películas la forma de acercarse a la realidad, indagando sobre la soledad del hombre moderno, de manera cruda y con total honestidad, como también la forma como se exige en ellas un espectador desaliado. Para Carlos Álvarez en 1967, **Pasado el meridiano** es la película más seria hecha en Colombia, no objeta sus defectos técnicos sino que más bien muestra como fueron disculpas para que la censura la prohibiera. Para él, Arzuaga ha sabido retratar por primera vez en el cine colombiano la soledad y alienación del hombre moderno y universal, es decir, producto del desarrollo capitalista de la clase burguesa, un ser social, necesitado de comunicación,

calor, amistad, una “soledad que no proviene de la angustia” burguesa y sus modas⁷⁹. Andrés Caicedo encuentra en ciertos defectos técnicos de sus películas un efecto expresivo con el que parece identificarse: el reportaje de Arzuaga a la “cultura de la pobreza”, y sus prolongaciones hacia una “cultura de la locura” y “de la crueldad”, y quizá lo que Caicedo ha llamado una “estética del terror”, en donde se puede justificar que el “mal gusto triunfe por la vía del absurdo”⁸⁰. En cambio Luis Alberto Álvarez lamenta los defectos técnicos que han dificultado la visión de estos intentos por hacer un auténtico cine colombiano. Pero el mismo Álvarez con Gaviria, se preguntan desde la provincia, si finalmente vale la pena retornar a Arzuaga, no tanto para promover un culto a algo que no está “suficientemente elaborado como para constituirse en modelo, sino como un modo de ver, una aproximación, una sensibilidad de la que necesitamos urgentemente”⁸¹. En relación con la forma en que se representa la realidad colombiana, Caicedo y Luis Alberto Álvarez coinciden al encontrar en **Raíces de piedra** y **Pasado el meridiano** la imagen del hombre colombiano en su propio contexto, mientras que para Carlos Álvarez se trata de la imagen de un hombre universal solitario y alienado por el desarrollo de la clase burguesa y el capitalismo. 📄

▶ **75** • *Ibid.*

▶ **76** • *Ibid.*

▶ **77** • *Ibid.*

▶ **78** • *Ibid.*

▶ **79** • Carlos Álvarez. *Op. Cit.* 1989, p. 35.

▶ **80** • Andrés Caicedo. *Op. Cit.* p. 292.

▶ **81** • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. *Op. Cit.*

Referencias

AA. VV. “Los espectadores intensivos” en *Kinetoscopio* número 73, 2005. Centro Colombo Americano, Medellín.

Álvarez, Carlos. “El tercer cine colombiano” en *Cuadro* número 4, 1978, Medellín.

_____. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. 1989, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Álvarez, Luis Alberto. *Páginas de cine*, Volumen 1. 1988, Universidad de Antioquia, Medellín.

_____. *Páginas de cine*, Volumen 2. 1992, Universidad de Antioquia, Medellín.

_____. *Páginas de cine*, Volumen 3. 1998, Universidad de Antioquia, Medellín.

Álvarez, Luis Alberto y Gaviria, Víctor. “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, en *Cine* número 8, 1981, FOCINE, Bogotá.

Arbeláez, Ramiro y Cobo Borda, Juan Gustavo. *La crítica de cine, una historia en textos*. 2011, Proimágenes y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Bolívar, Manuel. “Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia” en *Cuadro* número 6. 1978, Bogotá.

Caicedo, Andrés. *Ojo al cine*. 1999, Grupo Editorial Norma, Bogotá.

Chaparro, Hugo. “El crítico como director” en *Kinetoscopio* número 17, 1993, Medellín.

Duque, Lisandro. “A La Crítica con cariño” en *Cinemateca* número 6, enero 1979, Cinemateca Distrital, Bogotá.

Galindo Cardona, Yamid. “Ojo al cine: revista de crítica cinematográfica”. Escrito que hace parte de la investigación titulada Cine club de Cali, 1971-1979. En línea.

Manrique, Jaime. *Notas de cine, confesiones de un crítico amateur*. 1979, Carlos Valencia Editores, Bogotá.

Martínez, Hernando. “El cine colombiano, a la luz de otros cines” en *Gaceta de Colcultura* número 5, 1975, Colcultura, Bogotá.

Montoya, Cesar Augusto. “El crítico de cine” en *Kinetoscopio* número 38, 1996, C. C. A. de Medellín.

Mora, Orlando. “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano” en *Cuadro* número 6, 1977, Medellín.

Mora, Orlando. “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un film” en *Cinemateca* número 10, 2000. Cinemateca Distrital, Bogotá.

Nieto, Jorge. “El caso crítico” en *Cuadernos de cine* número 3, 1977, Bogotá.

Osorio, Oswaldo. “La crítica de cine: el oficio del siglo pasado” en *Kinetoscopio* número 54, 2000. C. C. A. de Medellín.

Ossa, Germán. “Anotaciones sobre la crítica de cine en Colombia” en *Comunicarte* número 4, 1977, Bogotá.

Valencia, Hernando. “Modalidades de la crítica” en *Crónicas de cine*. 1974, Cinemateca Distrital, Bogotá.

Valverde, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. 1978, Editorial Toronuevo, Cali.

Vélez, María Antonia. “Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos”, en *Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte*. 2007. Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura, Bogotá.



▣ Aviso de la película **Tres cuentos colombianos**. Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1963.

Salcedo, Hernando. “Sobre crítica y críticos de cine” en *Gaceta de Colcultura* número 5, 1975, Colcultura, Bogotá.

Sierra, Héctor. “Sobre crítica cinematográfica y crítica de arte” en *Kinetoscopio* número 13, 1992. C. C. A. de Medellín.

Teshome, Gabriel. “Hacia una teoría crítica de las películas del tercer mundo” en *Arcadia va al cine* número 18, 1988, Bogotá.

Zuluaga, Pedro Adrián. “Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia” en *Cuadernos de cine colombiano* número 6, 2005, Cinemateca Distrital, Bogotá.



ojo x ojo

estrenos

al lector

Entre agosto y septiembre de 1973 la Cinemateca Distrital de Bogotá (que dirige Isadora de Norden), programó una Muestra de Cine Colombiano 1950-1970. En octubre lo más representativo de la muestra fue exhibido por el Cine Club de Cali. Este importante acontecimiento sirvió de oportunidad para decidir que era realmente urgente la aparición de una revista de cine en Colombia. Entre esa decisión y el ejemplar que el lector tiene entre manos ha mediado un sinnúmero de reveses, demoras, esfuerzos de toda clase, porque sacar una revista de la imprenta es ni más ni menos que una operación militar. Pero -bueno salga- y esperamos prestar una utilidad al espectador atento a la



► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

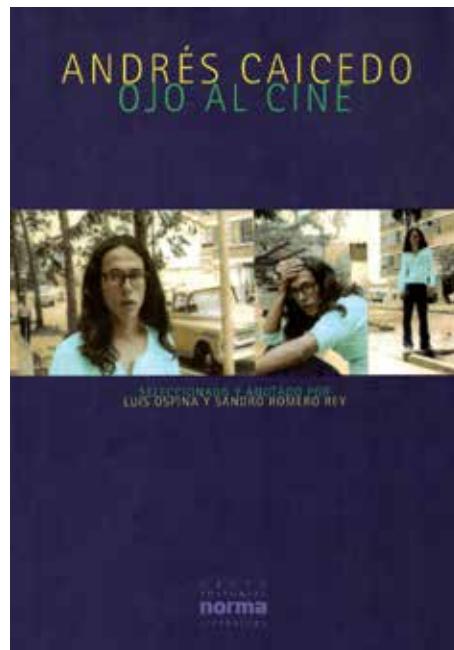
Ojo al cine: instantáneas de la producción crítica del Grupo de Cali

Por Luisa Fernanda Ordóñez Ortega

Ojo al cine, una revista de cinco números que circuló entre 1974 y 1976, fue una iniciativa que surgió en el marco de las actividades del Cine Club de Cali, siguiendo la secuencia de publicaciones facsimilares que apoyaban las proyecciones de cine desde la época en que Andrés Caicedo dirigió el cine club del Teatro Experimental de Cali. Esta publicación es la materialización de un trabajo juicioso de un grupo de cinéfilos a quienes convocaba el cine de autor y los nuevos giros del cine latinoamericano después de la Revolución Cubana.

Suponer que la historia de la revista está únicamente ligada a la vocación crítica de Andrés Caicedo es un error que se suele cometer: *Ojo al cine* fue también el nombre de la columna que el escritor publicó durante varios años en el *Diario de Occidente* y posteriormente en el periódico *El Pueblo* de Cali, cuyo contenido constituye el grosor del libro homónimo editado por Luis Ospina y Sandro Romero para la editorial Norma en 1999¹.

► 1 • Andrés Caicedo.
Ojo al cine. Bogotá: Norma,
1999, 541 pp.



Cubierta del libro *Ojo al cine*, Editorial Norma, 1999.

Cada número de *Ojo al cine* fue producto del trabajo colectivo del comité de redacción conformado por Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez y Patricia Restrepo. Además, la revista contó con la colaboración de autores como Miguel Marías, Juan Bullita y Segismundo Molist, quienes le dieron una serie de matices que permiten hoy aproximarnos a ella como una fuente en la que fue posible establecer un diálogo crítico entre múltiples miradas al cine de las décadas

de los sesenta y setenta. Los autores de *Ojo al cine*, colombianos y extranjeros, respondieron al poder de convocatoria de la imagen en movimiento, sobre todo como herederos de una tradición instaurada desde *Cahiers du Cinema*: la de la política del autor.

Así, la cinefilia, como eje transversal de la revista, interactuó con otros hechos coyunturales determinantes para la producción cinematográfica contemporánea: por un lado, el Nuevo Cine Latinoamericano y las tendencias que desde el continente propusieron la posibilidad de existencia de un cine descolonizado; por el otro, la atmósfera ambigua creada por el ambiente del Sobreprecio en la que el cine colombiano se debatió entre la ilusión y la desesperanza.

Entonces, las páginas de *Ojo al cine* dan cuenta de un diálogo atravesado, entrecruzado y afectado por tres ejes: el momento del cine nacional en la década de los setenta y las múltiples teorías sobre su refundación; la reflexión crítica y las apuestas por un cine revolucionario recibidas desde distintas latitudes en América Latina; y la política del autor y la vocación de serlo por parte de algunos miembros del equipo de redacción de la revista. *Ojo al cine* fue también el campo en el que, estratégicamente, la producción cinematográfica del Grupo de Cali se consolidó como un canon potencial —hoy efectivo— en la historia del cine en Colombia.

Después de cinco números y desesperadas súplicas por encontrar financiación manifestadas periódicamente en las editoriales, la muerte de Andrés Caicedo fue la estocada final que dejó interrumpido otro proceso de reflexión escrita especializada acerca de la producción cinematográfica nacional y de lecturas críticas sobre los avatares contemporáneos de la imagen en movimiento.

Cine colombiano en la revista *Ojo al cine*: la Secuencia crítica del cine colombiano

La sonrisa mueca de una habitante del barrio El Guabal, eje transversal del argumento de *Oiga vea*² (1972), es el inquietante atractivo que da inicio al primer número de la revista *Ojo al cine*. No es la chica de portada de alguna revista de modas; sin embargo, esa risa nerviosa, tan macabra como contagiosa, es además sintomática del reconocido tono burlesco que caracterizó la obra de Carlos Mayolo y Luis Ospina, tanto en sus textos críticos como en sus películas.

Este extraño juego con la imagen, que se traduce en una paradójica *estética del hambre* —que no es propiamente la de Rocha—, termina por convertirse en un intento del comité editorial de la revista de preguntarse por el horizonte de sentido del cine colombiano y



Cubierta de la revista *Ojo al cine*, no. 1, 1974.

por su lugar como autores y productores en el campo: *Ojo al cine* No. 1 es una publicación que intenta responder a ese problema desde un lugar crítico.

El punto de partida de *Ojo al cine* se excusa en la muestra de cine colombiano realizada en la Cinemateca Distrital, en Bogotá, en 1973. Esta muestra, en donde se exhibieron películas colombianas de las dos décadas

►2• Cortometraje codirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo a propósito de los Juegos Panamericanos de Cali en 1971.

► 3 • S. A. “Al lector”. Editorial. *Ojo al cine*, 1. Ediciones Aquelarre, Cali, 1974. “S.A.” probablemente es Andrés Caicedo.

► 4 • Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo. “Secuencia crítica del cine colombiano”. *Ojo al cine*, 1, p. 16. Cali, Ediciones Aquelarre, 1974.

predecesoras, generó en los miembros de la revista la inquietud por resolver —como ocurrió con muchos de sus contemporáneos— la pregunta por el destino del cine nacional. Desde el primer editorial se señaló la premura por abrir las puertas a una reflexión constante sobre el cine colombiano desde el pensamiento crítico de los autores: “Tenemos firmes intenciones de unificar en una redacción a los cineastas colombianos que juzguen necesario clarificar, desde la teoría, mejores modos de funcionamiento en la producción y distribución de un cine que ya lo ha probado, *existe y se enriquece*”³.

Entonces, el cine colombiano si existía. Los redactores de la revista, quienes asumieron al mismo tiempo el rol de críticos y de cineastas, reclamaron un lugar de posibilidad en donde su trabajo tuviese acogida: demandaban un espacio en una Historia del Cine Colombiano, con mayúsculas, tarea que todavía estaba pendiente por escribirse.

La dinámica moderna de fundar autorías y grandes discursos, aún vigente en la década de los setenta, se ajustaba a la lógica del programa crítico de *Ojo al cine*. Así, en el inmediato porvenir del cine colombiano, los redactores de la revista vislumbraron un panorama de potenciales figuras capitales en el cine nacional: José María Arzuaga, Marta Rodríguez y Jorge Silva y, por supuesto, Carlos Mayolo y Luis Ospina.

En el primer número se publicaron entrevistas realizadas a los tres primeros y un análisis escrito por Andrés Caicedo de la película **Oiga vea**, uno de los pocos artículos escritos por Caicedo sobre cine colombiano. La orientación del análisis revelaba la preocupación de los autores por resolver visualmente un problema contemporáneo y latente en el cine latinoamericano: la distancia entre cine y realidad, por lo que las reflexiones giraron en torno a la eficacia del cine documental y a la introducción del concepto de *cine marginal*.

Pero quizá el aporte más significativo de los autores de *Ojo al cine* en términos de construir una reflexión sistemática acerca del cine colombiano es la *Secuencia crítica del cine colombiano*, escrita por Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez. Un intento de relatar los procesos, hechos, películas y acontecimientos que habían marcado la historia del cine en el país hasta entonces. Como bien señalaron los autores, “tratar de construir una historia del cine colombiano es una tarea difícil”⁴, pero dentro del espíritu de la creación de un canon, era preciso solucionar el problema de la escritura de la historia, hasta entonces —y muy probablemente todavía— incipiente.

La *Secuencia* fue una instantánea a la historia del cine en Colombia vista como un proceso de larga duración. Instantánea, por las dificultades de circulación de la información sobre el cine colombiano y por la propuesta

de una periodización que se vio desbordada por la preferencia de los autores por el cine de sus inmediatos contemporáneos. En el texto, Mayolo y Arbeláez señalaron que los obstáculos para la escritura de esta historia eran principalmente la falta de fuentes primarias y la falta de rigor de la crítica coetánea por asumir dicha tarea: “Los intentos de conformar una visión documentada sobre épocas o períodos de nuestro cine han tropezado con la escasez de fuentes en relación con los primeros tiempos, y en lo referente al cine más reciente han sido visiones parciales, anecdóticas y en algunos casos de dudosas omisiones”⁵.

No obstante el acierto con relación a la forma en que históricamente se ha comportado la crítica de cine en Colombia, al continuar el texto, luego de una breve enunciación de nombres y directores del cine colombiano de la primera década del siglo XX, los autores establecen una serie de categorías —que no dejan de ser parciales— en las que la escritura de un discurso histórico soportado por hipotéticos grandes nombres y grandes autores salta a la vista. Así, el cine colombiano de la década de los sesenta tiene, entre otras categorías, una generación de “Maestros”, en donde clasifican Jorge Pinto, Francisco Norden, Guillermo Angulo y Álvaro González; y lo que los autores llaman “Obras pautas”, específicamente, **Pasado el meridiano** (1965) de José María Arzuaga y **Camilo Torres** (1967), de Diego León Giraldo. Estas películas son consideradas

pioneras de un potencial cine nacional, porque establecen un diálogo entre problemática social y habilidades técnicas en la producción cinematográfica.

La figura de Arzuaga se la retoma nuevamente en el mismo número de la revista, en una entrevista realizada por Caicedo y Ospina. Allí, el cineasta español reflexiona sobre el cine latinoamericano contemporáneo, particularmente sobre la figura de Glauber Rocha, y anota: “Aquí en Colombia hay un afán desmedido por incrustarnos dentro de cinematografías hechas, de patrones establecidos. Entonces la cosa se empieza a desorbitar, uno va persiguiendo una cosa que además no está ni geográficamente al alcance de uno”⁶.

Esta afirmación es clave para entender cómo los autores de *Ojo al cine*, en su intento por aportar una definición propia de cine nacional desde el lenguaje audiovisual, optan por acoger el concepto de *cine marginal*, término emparentado con los postulados que Carlos Álvarez defendiera en su apuesta por un *Tercer cine colombiano*⁷, un cine “cuyo propósito central ha sido el de acercarse a testimoniar y a descubrir una realidad que había sido usualmente falsificada y escondida. El desarrollo incipiente de este cine marginal, especialmente del documental, ofrece particularidades de las cuales es necesario dar cuenta, si se trata de buscar posibilidades del desarrollo del cine colombiano”⁸.

► 5 • Ídem.

► 6 • Entrevista con José María Arzuaga, realizada por Andrés Caicedo y Luis Ospina en Bogotá, 11 de noviembre de 1973. Transcripción y montaje: Andrés Caicedo y Luis Ospina. *Ojo al cine*, 1, p. 62.

► 7 • Para mayor información, véase Carlos Álvarez. “El tercer cine colombiano”. *Cuadro*, 4 (enero-marzo 1978).

► 8 • Arbeláez y Mayolo. “Secuencia crítica del cine colombiano”, *Op. Cit.*, p. 27.



► **9** • Carlos Álvarez. "¿Qué hacer?" *Revista Casa de la Cultura* (junio-agosto 1968). Bogotá.

► **10** • Arbeláez y Mayolo. "Secuencia crítica del cine colombiano", *Op. Cit.*, p. 23.

► **11** • *Ibid.*, p. 30.

► **12** • *Ibid.*, p. 29.

En la *Secuencia crítica* se hacen reiteradas citas a una serie de artículos escritos por Álvarez, lo que lleva a afirmar que, independientemente de la producción cinematográfica ligada a él, su aporte como teórico es fundamental para las nuevas generaciones de cineastas, que se sienten destinados a hacer del cine una herramienta de cambio social. En una referencia a un artículo suyo publicado en la revista de la Casa de la Cultura⁹, Mayolo

y Arbeláez traen a colación un argumento que bien podrían haber interpretado como un señalamiento directo a los miembros del Grupo de Cali: "Finalmente hace un llamado a la formación de una generación de cineastas en Colombia y cuenta que la vanguardia de esta generación ha de salir de los cineclubes [...] Carlos Álvarez es, pues, el primer crítico que propone un posible camino a seguir al cine colombiano, un camino comprometido con la realidad del subdesarrollo que lleve a convertir al cine en una cultura como acción"¹⁰.

Sin embargo, para Mayolo y Arbeláez, "la etapa de la denuncia se encuentra ya superada"¹¹. Así, es preciso hacer a un lado la militancia política y develar el potencial lugar del cine marginal en la construcción de una nueva realidad, y es allí cuando la descripción de *Oiga vea* aparece en escena, como "uno de los mejores logros documentales colombianos, que en cierto sentido metodológico se acerca mucho a *Chircales*", y como "respuesta marginal de la versión oficial sobre los Juegos Panamericanos"¹².

Estratégicamente, Carlos Mayolo, coautor del texto y al mismo tiempo codirector de la destacada película, equipara su trabajo con el de Rodríguez y Silva, con el objeto de fortalecer un canon, de probar que había una

generación de cineastas que finalmente iba a lograr lo que nadie había podido hacer antes por el cine en Colombia, que la lucha contra la resistencia que tiene el cine colombiano a que se le escriba una historia iba a tener un punto final.

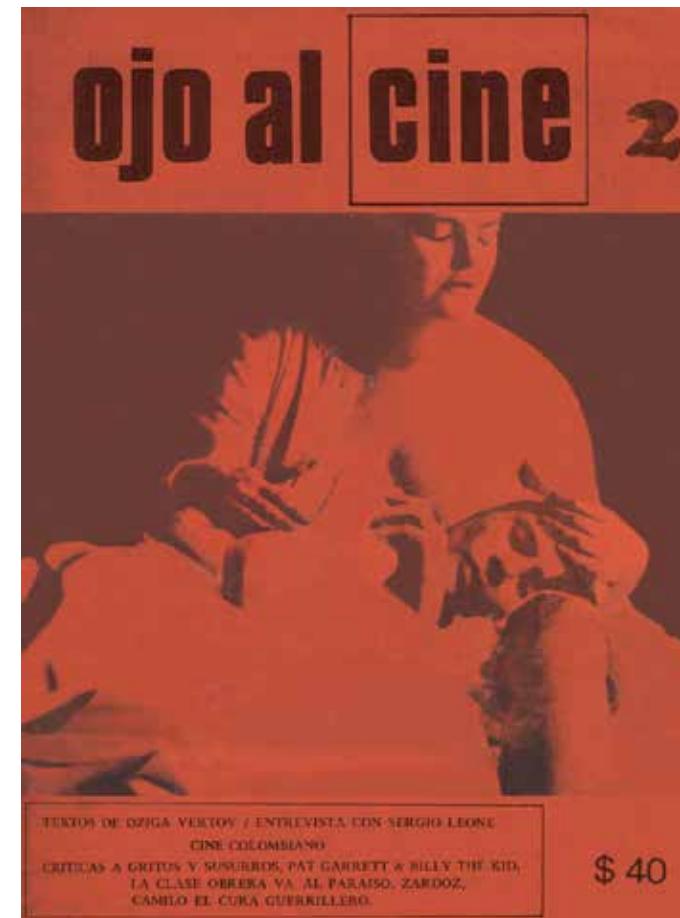
¿Qué tan probables son estas versiones? La limitada escasez de fuentes y la nula preocupación por la recuperación de la memoria del cine en Colombia en la primera mitad del siglo XX por parte de los autores de la *Secuencia crítica* nos deja la desazón de lo que pudo ser. Un conveniente vacío en la historia del cine colombiano refuerza hoy el valor de una generación que, aunque representó una evidente ruptura en el lenguaje cinematográfico en el país, no ha podido establecer comunicación con el cine nacional que le antecede.

Cabe destacar la enunciación por parte de los autores de las publicaciones seriadas de los años sesenta y setenta. Pero esta es nuevamente una historia quebrada, interrumpida, llena de iniciativas independientes que sucumben en el tiempo por falta de financiación. La historia de la desaparición de *Ojo al cine*, aunque similar –son desesperados los intentos que desde el editorial y en el diseño gráfico de la revista intentan llamar la atención sobre el hecho–, está inevitablemente ligada a la muerte de Andrés Caicedo, no porque su ausencia no pudiera ser suplida por textos de autores de

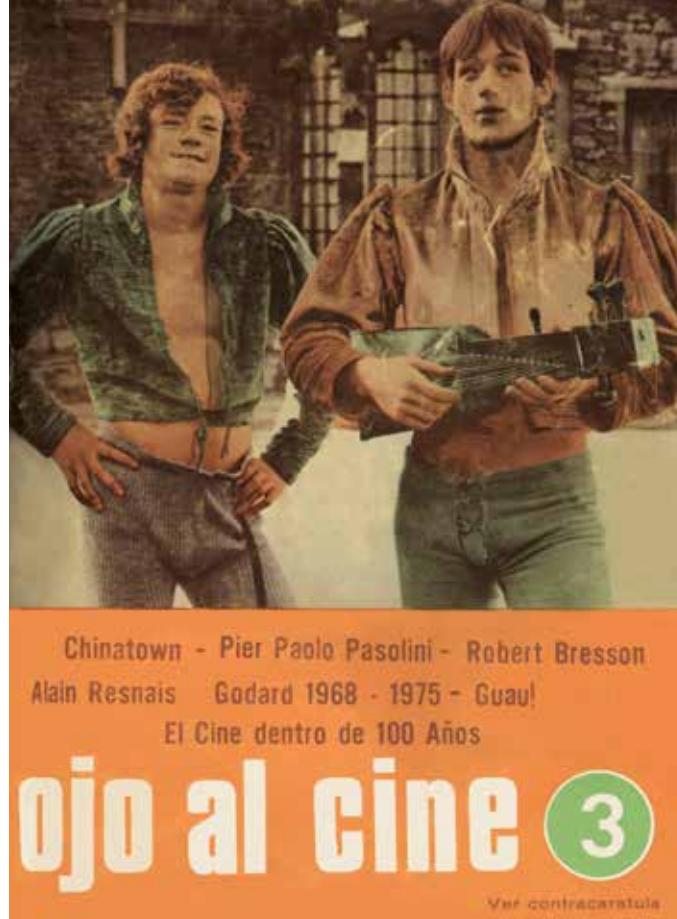
igual capacidad crítica, sino por las erosiones que este suceso causó entre los miembros del Grupo de Cali.



▣ Facsimil de "Secuencia crítica del cine colombiano" en revista *Ojo al cine* no. 1, 1974.



▣ Cubierta de la revista *Ojo al cine*, no. 2, 1975.



▣ Cubierta de la revista *Ojo al cine*, no. 3, 1976.

► 13 • Hernando Martínez. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería Editorial América Latina, 1978.

► 14 • *Ibid.*, p. 393.

Sobre la *Secuencia crítica* y sobre *Ojo al cine* volvería Hernando Martínez Pardo en su *Historia del cine colombiano*¹³, en una caracterización juiciosa de la revista como fuente primaria para el cine colombiano, haciendo énfasis en el número 1 de la revista y, por extensión, a la *Secuencia crítica*. Anota:

Una mirada al primer número de Ojo al cine deja como balance, en primer lugar,

*una gran cantidad de material informativo básico para posteriores análisis. En segundo lugar, el levantamiento sistemático del problema de la metodología de trabajo. En tercer lugar, el aporte para la crítica de un tipo de análisis detallado que define niveles de significación. En cuarto lugar, la misión más histórica, menos radical, con respecto al cine marginal*¹⁴.

El cine colombiano como eje central de la publicación se diluye con el correr de las ediciones, mientras las críticas sobre cine europeo y norteamericano cobran mayor espacio. En *Ojo al cine* no. 2 se publica: “Algunas consideraciones acerca del cine en Colombia”, artículo de Lisandro Duque, una entrevista con Julio Luzardo y otra con Fernando Laverde; en el no. 3 se publica el artículo de Julio Luzardo “Negociando el peligro, el gran negocio de los largometrajes colombianos” y una entrevista a Hernando Salcedo Silva. Sin embargo, una reflexión sistemática y ordenada sobre la problemática del cine colombiano de la envergadura de la primera revista no se repite en los cuatro números siguientes.

El nuevo cine latinoamericano y la pregunta por los modos de hacer

El espacio de la revista se abre para dar cabida a otros relatos de primer orden en la coyuntura de la historia del cine contemporáneo



▣ Revista *Cine cubano*, 1990, no. 129, La Habana, Cuba. Ediciones cubanas.

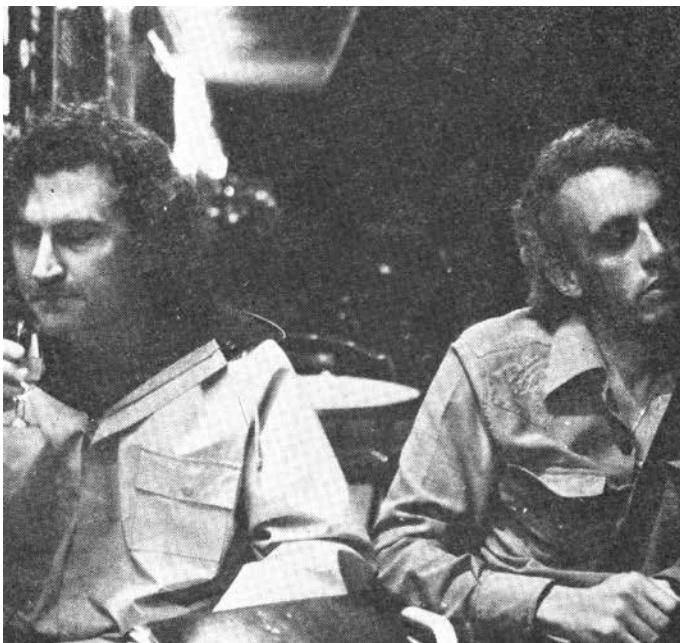
en referencia a los autores. El Nuevo Cine Latinoamericano, con todas las tendencias que albergaba, ofrecía las condiciones de posibilidad para que un cine revolucionario tuviera su manifestación propia en el país.

En *Ojo al cine* juega un papel fundamental el trabajo de los articulistas Ramón Font, Miguel Marías, Segismundo Molist y Juan Bullita, todos autores de la revista peruana *Hablemos de cine*. Es aún tarea pendiente



▣ Cubierta de la revista *Hablemos de cine*, 1983, no. 76, Lima, Perú.

hacer seguimiento a las redes de crítica de cine que se construyeron en América Latina, a través de publicaciones seriadas como *Hablemos de cine* en Perú, *Cine cubano* y *Cine al día* en Venezuela, pues en ellas se intentó crear un tejido alrededor de la pregunta por los modos de hacer cine en América Latina, y rastrear la circulación del pensamiento sobre la posibilidad de un cine revolucionario, desde el Tercer Cine de Solanas y Getino, pasando por las propuestas de Jorge Sanjinés o la



Getino y Solanas en revista *Cinemateca* no. 3, 1978.

► 15 • *Ibíd.*, p. 30. producción cinematográfica ligada al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Así, en los números 3 y 4 de *Ojo al cine*, los editores se propusieron realizar una “Introducción al cine cubano” a partir de dos entrevistas: una con Manuel Pérez y otra con Daisy Granados; y en el no. 5 se publica el artículo “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario” de Jorge Sanjinés. La curiosidad del comité de redacción por el cine latinoamericano —además de responder a

la pregunta por las condiciones de posibilidad de los planteamientos de los cineastas de la región en Colombia— se orientaba al contenido de las películas mismas, pues la distribución y exhibición del cine latinoamericano era tan precaria que en muchas ocasiones se conocía de las películas más por el trabajo crítico que por el mismo hecho de haberlas visto.

El aporte que la producción contemporánea del continente pudo haber dado al cine colombiano fue un llamado al orden después de una probable dispersión producto del furor postrevolucionario cubano. En el caso de *Ojo al cine*, estas apuestas se vieron más como un llamado a definir lo nacional en la producción cinematográfica:

*Es cierto que la influencia positiva del cine latinoamericano, especialmente del documental cubano (cuyo desarrollo integral empieza a partir de la Revolución) ha incidido en la gestación del cine colombiano, pero en estos momentos las obras están planteando y exigiendo un desarrollo más independiente, que permita marcar las posibilidades para el descubrimiento de una cultura nacional. Estéticamente ya se ha roto con los esquemas de las ideas generales, planteadas en los festivales de cine latinoamericano y las obras adquieren una mayor originalidad, volviéndose con esto más útiles por su calidad que por su cantidad. Es la hora, en fin, de que el cine marginal colombiano responda con más fuerza a las exigencias históricas nacionales*¹⁵.

Epílogo: la cinefilia y la política del autor

“Si hubo una política en los *Cahiers du Cinéma*, fue la política del autor, que consistía en tomar seriamente la cultura popular elevando ciertos directores al status de artistas¹⁶.”

El cine de autor, primer coletazo de la historia del cine desde y después de la Nueva Ola Francesa, es el centro de interés de los editores de *Ojo al cine*. Herederos de la defensa de la política de autor de *Cahiers du Cinéma*, abogaron por el inevitable diálogo entre cine europeo y norteamericano, tan criticado por algunos de los contemporáneos de la revista francesa. Andrés Caicedo señala esta situación en el editorial de *Ojo al cine* no. 3:

El hecho es que somos un grupo de gente que creció bajo la influencia de la Nueva Ola y que hoy nos interesa Vertov, Latinoamérica y Mielos Jancsó, pero igual Jerry Lewis [...] porque él es el centro que regula nuestro universo y observar uno de sus films es una experiencia que pone en tela de juicio cultura recibida y moral malamente desarrollada en este tránsito doloroso etc. y etc. (sic) y Jean Pierre Leaud, Bernardette Lafont, Billy Wilder, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock y demás fénices de los ingenios, que ahora no nombramos porque sus nombres en una tirita le darían, quizás, la vuelta al mundo; más no hay que pasar por alto la visión crítica y desencantada al cine francés

*de hace una década que según sus mismos elementos desarrollan hoy Jean Eustache, Jacques Doillon, ni las teorías de la “caja china” de Jacques Rivette*¹⁷.

A partir de estos postulados, a lo largo de los cinco números de la revista se intentó instaurar una nueva tradición de la crítica de cine en el país; no una refundación —pues los autores de *Ojo al cine* tienen y reconocen como predecesores inmediatos los trabajos de Hernando Salcedo y Luis Alberto Álvarez—, pero sí un inédito *corpus* alrededor de la producción cinematográfica mundial, que albergaba desde traducciones de los textos de Dziga Vertov, hasta breves textos monográficos sobre Charles Chaplin, Ingmar Bergman, Sergio Leone o Sam Peckinpah. Este *corpus*, esa “tiritita de nombres que quizá le darían la vuelta al mundo” da cuenta de un caso clásico de cinefilia,

*... ligado a una cierta idealización de lo que significa hacer una película, en el sentido de ver una película [...]. Pero además está la vocación de Banda aparte de los autores del Grupo de Cali: las páginas de Ojo al cine y las palabras que les dan sentido intentan subrayar juicios de gusto y destacar unos modos de hacer cine que serán luego los descriptores de un programa cinematográfico abincado en el programa crítico esbozado en la revista. Todo conduce, como señalaba Antoine de Baecque, a instaurar una cultura de la diferencia: encontrar una coherencia intelectual allí donde no aparece como algo evidente*¹⁸.

► 16 • Lucas Hildebrand. “Cinematic promiscuiting: Cinephilia after videophilia”. *Framework*, 50 (1-2) (verano-otoño 2009), p. 217.

► 17 • “Editorial”. *Ojo al cine*, 3 (1976), p. 3.

► 18 • Antoine De Baecque. *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 140.

► 19 • Ídem.

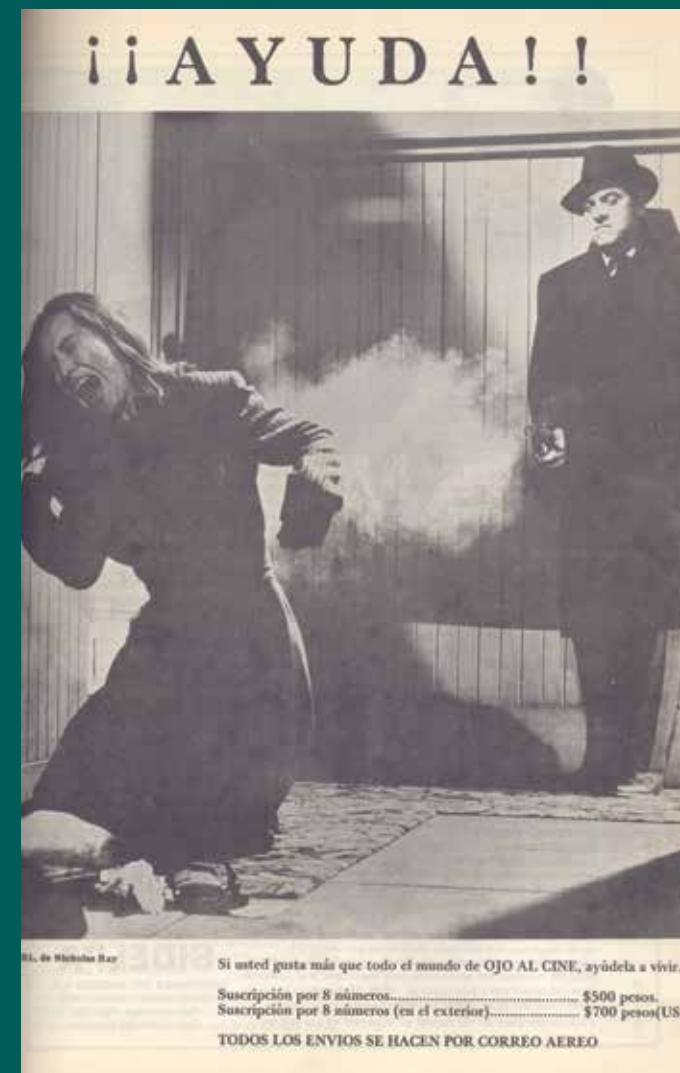


▣ Cubierta de la revista *Ojo al cine*, no. 5, 1976.

La cinefilia soportó la revista y fue el fuego alimentador de sus páginas durante su corta existencia. Alrededor de *Ojo al cine* estuvo, por supuesto, la actividad del Cine Club de Cali, con el lugar que este ha tenido en la consolidación del canon de la historia del cine colombiano: en la formación de públicos y en el séquito de adeptos que le dieron forma está toda una generación inquieta por la producción cinematográfica de vanguardia. Pero además está la vocación de *Banda aparte* de los autores del Grupo de Cali: las páginas de *Ojo al cine* y las palabras que les dan sentido intentan subrayar juicios de gusto y destacar unos *modos de hacer* cine que serán luego los descriptores de un programa cinematográfico ahincado en el programa crítico esbozado en la revista. Todo conduce, como señalaba Antoine de Baecque, a instaurar “una cultura de la diferencia: encontrar una coherencia intelectual allí donde no aparece como algo evidente”¹⁹. ▣

Referencias

- Álvarez**, Carlos. “¿Qué hacer?” *Revista Casa de la Cultura* (junio agosto 1968). Bogotá.
- _____. “El tercer cine colombiano”. *Cuadro*, 4 (enero-marzo 1978).
- Arbeláez**, Ramiro y Carlos Mayolo. “Secuencia crítica del cine colombiano”. *Ojo al cine*, 1.
- Caicedo**, Andrés. *Ojo al cine*. Bogotá: Norma, 1999.
- Caicedo**, Andrés y Luis Ospina. “Entrevista con José María Arzuaga”. *Ojo al cine*, 1.
- De Baecque**, Antoine. *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 140.
- Fujiwara**, Chris. “Cinephilia and the imagination of filmmaking”. *The Journal of Cinema and Media*, 50 (1-2) (verano-otoño 2009).
- Hildebrand**, Lucas. “Cinematic promiscuiting: Cinephilia after videophilia”. *Framework*, 50 (1-2) (verano-otoño 2009).
- Martínez**, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería Editorial América Latina, 1978.
- S. A.** [¿Andrés Caicedo?]. “Al lector”. Editorial. *Ojo al cine*, 1. Ediciones Aquelarre, Cali, 1974.



▣ Anuncio promocional de la revista *Ojo al cine*.

Todos los derechos reservados.
Prohibida su reproducción.

Portada: EDILBERTO SEGURA MORALES

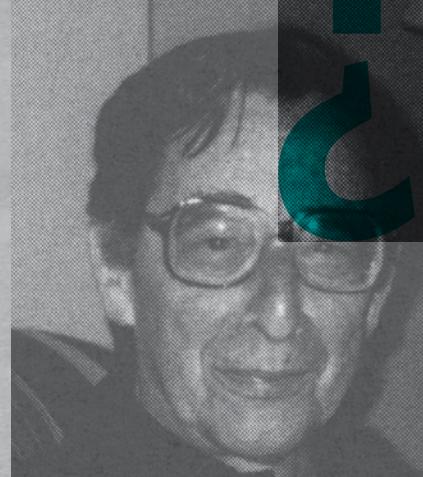
Fotografías de los archivos de:

Jorge Nieto
Enrique Bello
Guillermo Schoroeder
Camilo Correa
Luis David Peña
Cinemateca Distrital
Hermínio Barrera
Hernando Martínez P.

Impreso por
EDITORIA GUADALUPE LTDA.
Tel. 2 48 46 71
Bogotá, D. E. - Colombia

historia del cine colombiano

Hernando Martínez Pardo



INDICE	
	Páginas
NOTA	13
LAS ANECDOTAS Y LA HISTORIA DE LAS LUCHAS	15
CAPITULO I	
1900-1928	
LOS COMIENZOS	
A) EL CINE LLEGA A COLOMBIA	17
Antes de los Di Doménico	19
Lo esporádico y lo constante	20
Los primeros teatros	21
Cómo era una sesión de cine	23
Llegan los impuestos	24
Las empresas distribuidoras	25
Cine Colombia. El ocaso de los Di Doménico	28
B) LAS REVISTAS	30
Las revistas opinan	32
Reflexionan sobre la Censura	33



Lo esporádico y lo constante	
Los primeros teatros	
Cómo era una sesión de cine	
Llegan los impuestos	
Las empresas distribuidoras	
Cine Colombia. El ocaso de los Di Doménico	
B) LAS REVISTAS	
Las revistas opinan	
Reflexionan sobre la Censura	
Señalan los gustos de la época	
La reflexión de Carrasquilla	
C) LA PRODUCCION	
La prehistoria	
La primera película	
Obras anteriores	
Actualidades que se exportan	
1919: Actividades y proyectos	
"María"	
"Aura o las violetas"	
Los Acevedo y los Noticieros	
"Como los muertos"	
"Bajo el cielo antioqueño"	
Las últimas obras	
La crisis	

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

¿Historias de lo que no existe? La historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo

Por Anne Burkhardt

Introducción

En 1978, Hernando Martínez Pardo, historiador y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, publicó su famosa y muchas veces citada *Historia del cine colombiano*¹, el único libro sobre este tema al nivel mundial. A lo largo de 472 páginas, el autor intenta reconstruir la historia de un fenómeno cuya existencia frecuentemente ha sido negada por los críticos e incluso por los mismos cineastas: el cine colombiano.

Con el rigor y placer de un verdadero "coleccionista de anécdotas"², desde su llegada al país hasta 1976, cuando termina su investigación, Martínez Pardo analiza y evalúa una inmensa cantidad de información, extraída de numerosos periódicos, revistas, reseñas y críticas, relacionados con el cine nacional. El hecho de que la producción de cine en Colombia nunca haya sido significativa en

► 1• Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978.

► 2• *Ibid.*, p. 15.

► **3** • Entrevista personal con Hernando Martínez Pardo, Bogotá, 16 de junio de 2011.

► **4** • Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 15.

► **5** • Este capítulo está basado en una extensa entrevista personal con Hernando Martínez Pardo, realizada por miembros del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine (Universidad Nacional de Colombia), el 16 de junio de 2011 en Bogotá.

comparación con otros países latinoamericanos como México, Brasil o Argentina, para Martínez Pardo no es un argumento válido en contra de su trabajo: “Para mí, el problema de la historia no es un problema cuantitativo. [...] Una cosa del investigador es analizar los vacíos, los vacíos son parte de la historia”³. Incluso son estos los elementos que más le interesan: “Eso es lo interesante de nuestro cine, sus contradicciones, sus momentos de entusiasmo, sus fracasos, su continuo nacer, morir, y renacer. Eso es lo que hay que explicar. Es un trabajo de búsqueda del hilo conductor que explique qué le ha pasado al cine colombiano desde 1904, para que, a finales de 1976, estemos proclamando —una vez más— su nacimiento definitivo”⁴.

La concepción del libro devela su experiencia como historiador, su interés por relacionar los hechos con el mundo en que ocurren, y entre sí: nunca mira al cine como un fenómeno aislado, sino lo ubica en su contexto social, político y económico. Describe, analiza, aclara, ilustra, evalúa y opina sobre las películas, su proceso de producción, distribución y exhibición, como también sobre su éxito o fracaso con el público nacional e internacional. No juzga, ni busca culpables para el supuesto, “subdesarrollo” del cine colombiano.

El presente artículo quiere llamar la atención sobre este libro importantísimo y caído en el olvido, dando una visión general sobre su génesis, sus contenidos y sus hipótesis más

importantes. Al mismo tiempo busca mostrar los métodos de trabajo evidentes en el texto y las diferentes posiciones que toma el autor frente a su objeto de estudio, como historiador, analista y crítico de cine. Finalmente, resume la repercusión que ha tenido este trabajo al nivel nacional e internacional, señalando sus éxitos y méritos, pero también sus posibles fallas y limitaciones.

Génesis y proceso de trabajo⁵

Después de haber estudiado teoría e historia del cine en Roma durante dos años, Hernando Martínez Pardo vuelve a Bogotá a comienzos de los años setenta y se compromete a dar un taller sobre apreciación y análisis de cine en la Cinemateca Distrital, que en ese momento es dirigida por Isadora de Norden. Junto con otros apasionados como Gustavo Ibarra, Margarita de la Vega, Diego Rojas y Sandro Romero Rey, se reúnen en la Cinemateca para discutir los temas y contenidos del curso. Un día, Isadora de Norden le propone escribir algo sobre cine colombiano. Le facilita la consulta de las películas de las cuales dispone la Cinemateca en ese momento y le hace los contactos con los cineastas más importantes. Con la Cinemateca como espacio de proyección y encuentro, Hernando Martínez Pardo rápidamente se hace amigo de otros investigadores del cine

nacional, como Hernando Salcedo Silva, quien le presta un listado de películas —la primera cronología del cine colombiano— que había elaborado con Carlos Álvarez. Empieza a ver y analizar minuciosamente esas películas, buscando sus elementos “estrictamente cinematográficos”⁶, con el enfoque usual de la época: “Uno es producto de su época. El enfoque era más que todo: ‘esta película es buena o es mala’, o ‘esta película es interesante, pero tiene tales problemas’; digamos, más desde el punto de vista de juicios”⁷. Por falta de acceso a algunas películas que se encontraban en el listado de Hernando Salcedo —muchas siguen perdidas hasta hoy— y también con el objetivo de profundizar más la investigación histórica, Hernando Martínez Pardo empieza a buscar notas sobre cine en revistas y periódicos.

Fueron unos 5 o 6 años de trabajo. Contraté a unos ayudantes que recogían en los periódicos de las bibliotecas —la Luis Ángel Arango y la Biblioteca Nacional— desde comienzos de siglo hasta los años 60 los artículos sobre cine. No había una sección de cine, ni cultural, por lo tanto el artículo sobre estrenos de cine podía aparecer en cualquier página. Tocaba coger periódico por periódico y buscar hoja por hoja. Y ahí uno encontraba la noticia chiquita que se estrenó tal cosa, y así encontré cosas que ni siquiera Hernando Salcedo tenía en su lista⁸.

■ Fotografía de Martínez Pardo publicada en revista *Cinemateca*, no. 4, 1978.

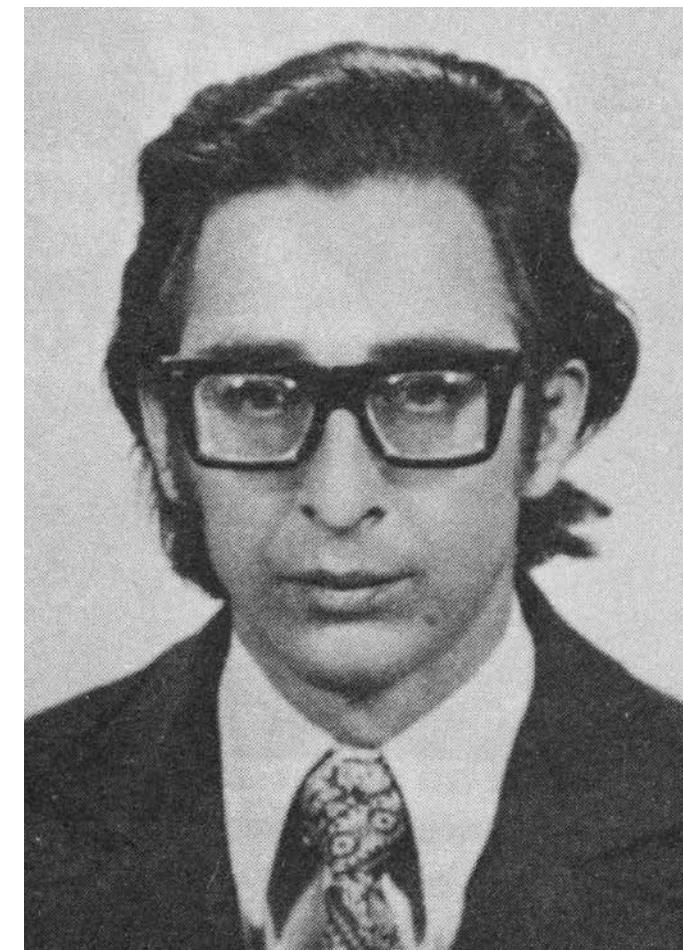
Como no existe una crítica sistemática en Colombia⁹, Hernando Martínez Pardo encuentra más que todo crónicas que describen el ambiente de los estrenos en los teatros y la reacción inmediata del público. Esas crónicas, con los análisis de películas hechos anteriormente por él mismo, forman la base de la investigación del libro. Aparte, son completados por entrevistas y otros materiales como

► **6** • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*

► **7** • *Ibid.*

► **8** • *Ibid.*

► **9** • Según Martínez Pardo, los únicos críticos que ya publicaban de manera constante eran Hernando Salcedo Silva, Gabriel García Márquez y Hernando Valencia Goelkel.



► **10** • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*

► **11** • *Ibid.*

► **12** • *Ibid.*

guiones y fotografías. En el caso de las películas perdidas tiene que enfrentar el problema de reconstruir la obra con base en las crónicas y materiales adicionales, los cuales son fuentes poco confiables: “Es un drama porque es fiarse de las crónicas y de las entrevistas. Yo entrevisté a los pioneros de los años cuarenta y cincuenta, y cada uno tiene su versión, cada uno es Lumière, o Griffith, en el mejor de los casos”¹⁰. Aún más complicado fue tener que analizar una película a base de foto fija, como en el caso de **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo, 1925):

*Había un álbum muy completo de fotografías que no me acuerdo cómo lo conseguí, muy bueno. Pero de todas maneras, ¿qué puede detectar uno ahí? Algo del concepto estético que tenía Acevedo, un hombre de teatro y fotógrafo, el concepto que tenía de imagen y de narración. Ahí se pueden detectar esos encuadres que después, cuando uno ve la película, dice: “Claro, esa cámara frontal eterna y los personajes que entran y salen como en el teatro, el paisajismo”. Pero juzgar o analizar una película por las fotografías es peligrosísimo*¹¹.

A continuación, Hernando Martínez Pardo se pone en la tarea de contextualizar la información encontrada, buscando elementos que relacionen la historia del cine con aquellas otras “historias” del país. Vuelve a estudiar la historia de Colombia, averiguando cuándo y cómo el cine entra en interacción con los movimientos políticos y sociales y escoge el

contexto socio-político como punto de referencia para su *Historia del cine colombiano*. Lo que todavía no entra en esa contextualización es la relación del cine con la otra producción cultural y artística de Colombia, lo cual hoy le parece una falta grave. Sin embargo hace referencia a algunos momentos de la producción de cine de otros países, como México, Cuba y Estados Unidos, y cómo estos han influido en determinados momentos en el cine colombiano. Al escribir, Hernando Martínez Pardo no tuvo un modelo como tal, pero sí un referente que seguía:

*Soy un admirador furibundo de Jean Mirty, tanto del libro de teoría, psicología y estética del cine, como del de la historia del cine. Es una cosa mostruosa, me gustó mucho, y trato de aplicarlo. Hice una división por periodos, primero periodizar —que es lo que hace todo historiador— y en segundo lugar las variables, el aspecto industrial, el aspecto económico y la crítica, la actitud de la crítica, como desarrollaba, como dividía la crítica... Entonces, yo divido en capítulos, pero el modelo era el de Jean Mirty*¹².

Durante estos seis años de trabajo, Hernando Martínez Pardo no recibió ningún apoyo económico, ni para la investigación, ni para escribir, ni para la redacción del libro. Fue un trabajo completamente personal, con la ayuda de unos buenos amigos e instituciones que lo apoyaron en cuanto a fuentes, contactos y motivación. Al principio, el

autor ni siquiera pensaba en la publicación de la obra:

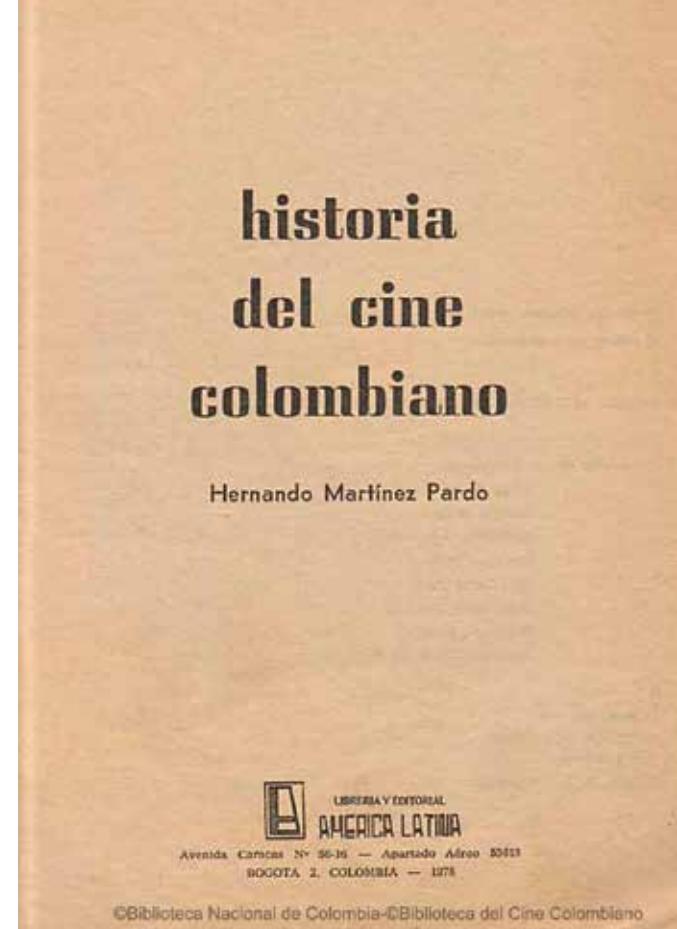
*Yo estaba escribiendo por puro placer, sin pensar en editoriales. Y de golpe, por medio de la Cinemateca Distrital, conocí al dueño de la Librería y Editorial América Latina, que traía muchas cosas de comunicación, entonces yo iba con frecuencia, y un día le comenté (al dueño) en lo que estaba, y él me dijo: “Yo se lo publico”*¹³.

De esta manera, en 1978 se imprimen unos dos mil ejemplares del trabajo. Es la única edición oficial del libro, que hasta hoy no ha sido actualizado.

Contenidos, enfoques y estructura de la *Historia del cine colombiano*

Hernando Martínez Pardo divide su *Historia del cine colombiano* en cuatro capítulos que revelan el desarrollo del cine nacional en orden cronológico, proponiendo al mismo tiempo una periodización, que ha sido adaptada por muchos otros estudiosos del cine colombiano.

El primer capítulo trata de la llegada del cine a Colombia y de la producción de cine silente (1900-1928). Está dividido en cuatro subcapítulos¹⁴, los cuales nuevamente son divididos. Arranca con los pioneros del cine en Colombia (los Di Doménico y los Acevedo), los primeros teatros, las condiciones técnicas



▣ Portadilla del libro *Historia del cine colombiano*, 1978.

de las proyecciones y la repercusión que tuvieron las primeras funciones en el público. Vale la pena destacar que apenas comienza el desarrollo del sector cinematográfico, ya aparecen los primeros intentos de reglamentación por parte del Estado, cobrando impuestos e instalando una junta de censura¹⁵. Dando mucha importancia a la reflexión y a la crítica, Martínez Pardo les dedica un subcapítulo

► **13** • *Ibid.*

► **14** • A: “El cine llega a Colombia”; B: “Las revistas”; C: “La producción”; D: “Un divorcio fatal”.

► **15** • Posiblemente en 1914 ya existía una Junta de Censura de la cual se quejaban los críticos de cine. Véase Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 34.

► **16** • Roberto Mirue: “La censura”. En: *El Kine*, No. 12, Sincelejo, 31 de junio de 1914, p. 2. Citado en: Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 34.

► **17** • *Ibid.*, pp. 56-57.

► **18** • *Ibid.*, p. 58. En la entrevista mencionada, aclara que sí le parece que el arte debe reflejar la realidad, pero de manera estética, construyendo memoria, no necesariamente reproduciéndola.

entero (I.B), señalando las pocas revistas donde ya se opinaba sobre el cine nacional. Como en todo el libro, el autor cita y enfrenta diferentes posiciones características para el discurso de la época. En este caso, la discusión gira alrededor de la censura, la cual fue rechazada fuertemente por la mayoría de los críticos:

*La censura previa, cualquiera que sea la forma en que se ejercite, es un ataque al pensamiento humano, una violación al derecho de exteriorizar las ideas y las sensaciones como el alma las concibe y las siente. La inmoralidad de una obra no está en ella misma, sino en los espíritus que reciben su influencia. [...] Ningún abuso es tan odioso como el de romper la hermosura y la unidad de una obra de arte*¹⁶.

En el siguiente subcapítulo, Martínez Pardo presenta los famosos noticieros de los Acevedo y las primeras películas, como **María** (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1922), **Aura o las violetas** (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Doménico, 1924), **Como los muertos** (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Doménico, 1925) y **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo, 1925), basándose principalmente —como ya se ha mencionado— en las crónicas de la época y las fotografías correspondientes. Al principio de esta sección (capítulo I.D), el autor analiza las posibles causas de la primera crisis del cine colombiano que se evidencia por una baja notable de la producción en 1926 y se agudiza en 1928, cuando casi se acaba la

producción de cine en el país¹⁷. Una hipótesis frecuentemente discutida es la supuesta desvinculación del cine colombiano de la realidad del país: mientras se acaba la Guerra de los Mil Días, seguida por otras guerras civiles y la separación de Panamá, el cine nacional se ocupa de mostrar la clase alta de Medellín paseando por calles y campos hermosos (**Bajo el cielo antioqueño**) o de adaptar novelas románticas al cine (**María, Aura o las violetas**). Aquí, Hernando Martínez Pardo toma la posición opuesta y aclara que ni Eisenstein, ni Griffith, ni Renoir filmaron las guerras o crisis de sus países en el momento en que ocurrían, sino años y décadas después. “No es solamente injusto pedirle al cine colombiano que estableciera ese tipo de relación inmediata con la realidad, sino que es absurdo porque no es esa la función del arte”¹⁸. Martínez Pardo no sólo opina sobre las posiciones de personas terceras, también formula sus propias hipótesis, en la mayoría de los casos ampliando el discurso en cuestión mediante la alusión a argumentos históricos. Al intentar de explicar la afición de los cineastas —y del público colombiano— al melodrama y la tragedia pasional que llegaba desde Italia y Francia al país, argumenta con el momento histórico y el sentido de vida predominante a comienzos del siglo XX en Colombia:

El melodrama de conflictos morales y sentimentales, de pasiones heroicas, de héroes frustrados, venía a ponerle vida a una nación que continuaba viviendo por inercia

*en el siglo pasado. Lo que para el público italiano era una forma de revivir el pasado grandioso o de soñar que algún día se cambiaría la situación, para el colombiano era una forma de sentirse vivo*¹⁹.

Una tendencia que identifica Martínez Pardo como característica del cine silente colombiano es la costumbre de copiar: según él, no sólo se imitaba la propia herencia literaria (por medio de las adaptaciones cinematográficas), sino también los contenidos y las estructuras dramáticas y estéticas de otros países, mayoritariamente europeos o norteamericanos²⁰. Lo único que no se copiaba era el *know-how* de cómo hacer una industria de cine²¹. Parece interesante destacar que, para el autor, la crítica también es responsable de que haya fracasado la industria de cine en esa primera época, por haber tomado una posición demasiado ideológica y poco realista: “La utopía está en exigirle al cine nacional una actitud crítica y revolucionaria ante la realidad [...]. La historia está en que el cine mundial nació en una estructura capitalista”²².

El segundo capítulo aborda el tema del cine sonoro, empezando con su llegada en 1929 y terminando en 1946, cuando Colombia entra a un periodo de revuelta política y social profunda que también se manifiesta en la producción artística y cultural del país. Este periodo se destaca más que todo por un enorme vacío en la producción: entre 1931

y 1937, “no se encuentra ningún documento que haga referencia a la realización de cortos, películas o documentales fuera del que testimonia sobre la filmación de un documental sobre la guerra con el Perú en 1932, realizado por los Acevedo”²³. Hernando Martínez Pardo ni siquiera hace el intento de especular sobre las posibles razones, sino compila la información de las entrevistas realizadas con testigos de su época. El personaje al que se debe gran parte del desarrollo sonoro en Colombia es Carlos Schroeder, al que llamaban “el loco del aparato sonoro”²⁴, debido a su obsesión por construir una máquina según los modelos encontrados en revistas extranjeras; observando las fallas técnicas de los aparatos importados en las salas de Cine Colombia, junto con César Estévez desarrolla el primer aparato sonoro colombiano:

*El equipo sonoro y parlante Cine Voz Colombia es un aparato al cual se puede adaptar cualquier proyector de los antiguos para cintas mudas. Montando el proyector sobre la cabeza del equipo se podrán pasar cintas empleadas para producir música, voces y sonidos, en forma tan nítida y natural que la acción corresponde exactamente al sonido*²⁵.

Como en el capítulo anterior, Martínez Pardo analiza los nuevos desafíos para todo el sector cinematográfico, no sólo para la producción (I.B), sino también para la distribución, la legislación y la crítica (II.B), la industria

► **19** • *Ibid.*, p. 60.

► **20** • *Ibid.*, p. 61.

► **21** • *Ibid.*, p. 66.

► **22** • *Ibid.*, p. 67.

► **23** • *Ibid.*, p. 77.

► **24** • *Ibid.*, p. 73.

► **25** • *Ibid.*, p. 77.



► 26 • Por ejemplo, en la tercera parte del segundo capítulo (II.C: “La industria, el público y el cine popular”), tematiza la Ley Novena. A los subcapítulos en cuestión, le pone los siguientes nombres: “¿Por qué la Ley Novena?”, dando las razones de su surgimiento, y luego “La falla no es de la ley”, dando enseguida su propia opinión sobre sus resultados.

► 27 • Capítulo II.A.3.

► 28 • *Ibid.*, p. 108.

y el público (II.C). Aunque la estructura interna de los capítulos varía un poco, se puede percibir una tendencia general: primero, el autor suele dar una visión general sobre el cine y su contexto político, social e histórico, después constata las fuentes y la información relevante, y finalmente sigue una evaluación propia y personal, en la cual opina sobre lo anteriormente planteado, muchas veces comparando el caso colombiano con otros países latinoamericanos. Los títulos que da a cada capítulo guían al lector por el texto. En algunos casos, esos títulos incluso dejan prever la opinión del autor sobre los asuntos en cuestión²⁶.



Imagen de *Historia del cine colombiano*, circa, 1978.

Por un lado, esa nomenclatura ayuda a identificar los temas tratados en cada capítulo ya dese el índice, por el otro lado, a veces es difícil diferenciar entre las partes informativas y críticas.

La fortaleza del segundo capítulo está, sin duda, en la investigación minuciosa sobre las casas productoras y las escasas películas del temprano cine sonoro²⁷, las cuales en su mayoría están perdidas hasta el presente. Martínez Pardo rescata los títulos y las reseñas contemporáneas del olvido histórico, dándole al lector una impresión viva de cómo se veían esas obras en la época de su estreno. Las crónicas compiladas por Martínez Pardo llaman la atención sobre el hecho de que aquel canon de películas, las cuales consideramos importantes hoy en día, es totalmente relativo: la película **Antonia Santos** (Miguel Joseph, 1944), por ejemplo, que se puede considerar la primera película histórica realizada en el país²⁸, tuvo excelente repercusión en el público y recibió gran reconocimiento por parte de la crítica. Sin embargo, por haberse perdido, hoy en día nadie se acuerda de **Antonia Santos**, mientras películas contemporáneas a ella, como **Allá en el trapiche** (Roberto Saa Siva, 1943) o **Bambucos y corazones** (Gabriel Martínez, 1945), se han vuelto los puntos de referencia para la evaluación del cine sonoro de los 40. El inmenso archivo de Hernando Martínez Pardo y su *Historia del*

cine colombiano representan un material importantísimo para reinterpretar la historia del cine en Colombia, cuestionando las categorizaciones que habitualmente son repetidas por todos los críticos e historiadores de cine. La *Historia* hace un gran aporte para detectar las constantes en la percepción del cine nacional y las medidas estatales tomadas. Es sorprendente que en 1945 ya había preocupación por la “mala imagen” de Colombia que el cine llevaba al extranjero: “Es necesario que el Gobierno Nacional [...] tome las medidas del caso para que las “películas” como esta [**El sereno de Bogotá**] no salgan del territorio nacional, si no queremos desacreditarnos hasta el máximo”²⁹.

Otra fortaleza de Martínez Pardo es su capacidad para detectar unas tendencias históricas en los datos que analiza. En el caso del cine sonoro hasta 1946, destaca dos tendencias principales: “la publicidad política y el registro de acontecimientos de crónica social”³⁰. Más adelante, añade cuatro más: la comedia musical costumbrista, el drama histórico, lo publicitario turístico-comercial y el romance³¹. Esta categorización seguramente no es la única imaginable, sin embargo el autor las sigue usando en los siguientes capítulos, dándoles continuidad a sus ideas.

El tercer capítulo es dedicado al cine hecho en el periodo entre 1947 y 1960, entendido como “el encuentro de tres tendencias”³²:

lo turístico-comercial, lo folclórico-paisajista y lo crítico social. Como representante más característico para la primera tendencia, el autor destaca a Marco Tulio Lizarazo, quien descubre el cine como instrumento publicitario, organizando sesiones de cine populares y gratuitas a nombre de empresas³³. En 1955, Lizarazo incluso rueda un documental sobre Rojas Pinilla en el cual actúa este mismo, presentando al dictador como salvador del país³⁴. Con su empresa Grancolombia Films termina realizando el primer filme publicitario sobre Colombia, el documental **Visión de Colombia**, con el objetivo de mostrar su belleza: “Un documental que abarcara los aspectos más importantes y más bellos que tiene el país como sus paisajes, su folclor, sus danzas, sus monumentos. Todo lo que en realidad vale. Desde la Guajira hasta el Amazonas”³⁵. Los títulos de otras películas filmadas en la misma época, como **Pasión llanera** (Roberto Saa Silva, 1947), **Colombia linda** (Camilo Correa, 1955), **San Andrés, isla de ensueño** (Alejandro Kerk, 1962) o **Antioquia, crisol de libertad** (Alejandro Kerk, 1960) ejemplifican esa tendencia turística o folclórica-paisajista. Una nueva tendencia aparece, sin embargo, con **El milagro de sal** (Luis Moya Sarmiento, 1958), que Martínez Pardo considera la película más importante de su época³⁶. Aunque la estructura melodramática todavía predomina sobre el realismo, es evidente el intento de cuestionar las condiciones sociales de la

► 29 • Autor desconocido: “El sereno de Bogotá. Ulises, La ciudad y el mundo”. En: *El Espectador*, 5 de noviembre de 1945, p. 6. Citado en: Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 114.

► 30 • *Ibid.*, p. 122.

► 31 • *Ibid.*, pp. 122-123.

► 32 • *Ibid.*, p. 167.

► 33 • *Ibid.*, p. 173.

► 34 • *Ibid.*, p. 178.

► 35 • *Ibid.*, p. 180.

► 36 • *Ibid.*, p. 200.

- ▶ 37 • *Ibid.*, p. 201.
- ▶ 38 • *Ibid.*, p. 202.
- ▶ 39 • *Ibid.*, p. 201.
- ▶ 40 • *Ibid.*, p. 202.
- ▶ 41 • *Ibid.*, p. 198.
- ▶ 42 • *Ibid.*, p. 198.
- ▶ 43 • *Ibid.*, p. 228.
- ▶ 44 • *Ibid.*, p. 209.

clase trabajadora: “[...] la película oscila entre el melodrama y el realismo dándole más importancia al primero, pero dejando elementos de juicio sobre la vida del trabajador”³⁷. Martínez Pardo también nombra en este contexto al poco conocido filme nariñense **Chambú** (Alejandro Kerk, 1961), cuyo tema es la vida de los trabajadores de las canteras de piedra en la zona de Bocanegra³⁸. **Esta fue mi vereda**, cortometraje realizado en 1959 por Gonzalo Canal Ramírez, es destacado por ser la primera pieza audiovisual colombiana que relata una historia sobre La Violencia que llega a una zona rural en el Norte de Santander. Para Martínez Pardo, este cortometraje es importantísimo por su “alta calidad cinematográfica y estética”³⁹. Sin embargo, también le encuentra su punto frágil:

*“Es cierto, la película no analiza ninguna de las causas de La Violencia. Se detiene únicamente en describir cómo una aldea bucólica, pacífica, trabajadora se desintegra con la llegada de los guerrilleros. Esa es su gran deficiencia, el quedarse en una visión afectiva, en la añoranza del terruño acogedor”*⁴⁰.

Otro crédito excepcional le da a **La langosta azul** (1954), medimetro surrealista, realizado por un equipo de cuatro personajes del sector artístico e intelectual: Gabriel García Márquez, Enrique Grau, Álvaro Cepeda y Luis Vicens. Los dos elementos que este medimetro aporta al lenguaje audiovisual del

país, según Martínez Pardo, son la novedosa concepción de su estructura y la nueva forma de relacionarse con la realidad, construyendo una “crónica cercana a la ciencia ficción y paralelamente una crónica de la vida”⁴¹. La cámara se olvida del argumento como tal —la búsqueda de la langosta azul— y se dedica a “hacer un reportaje visual del ambiente: el perro, la mujer que cocina, los niños y las cometas, los hombres trabajando, el calor, las calles desiertas”⁴². Finalmente constata que con este experimento surrealista —que paradójicamente se puede considerar lo más realista que se ha hecho en Colombia hasta ese momento— sus realizadores se adelantaron diez años al desarrollo cinematográfico del país.

En cuanto a su estructura, el tercer capítulo termina como los dos anteriores: después de haber analizado la producción y las nuevas tendencias en la películas, le dedica un subcapítulo a los cambios en la distribución y exhibición (III.C), a la crítica (III.D) y a la censura (III.D), finalizando con un resumen de esa nueva “muerte” del cine nacional (“El cine se acomoda”⁴³, III.E). Hablando de la crítica, Martínez Pardo propone una diferenciación interesante: como “Los que vienen”⁴⁴ clasifica a Luis David Peña, quien escribe crítica sobre cine extranjero en periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador* y *Jornada*, y a Camilo Correa, quien se especializa en detectar la

calidad técnica y artística del cine nacional. Después nombra a “Los ocasionales”⁴⁵, que —a veces de manera anónima y bastante subjetiva— opinan sobre películas comerciales como **Heidi** (Franz Schnyder, 1955) o **Macbeth** (Orson Welles, 1948) en los grandes periódicos. Finalmente presenta a Hernando Valencia Goelkel, Gabriel García Márquez y Hernando Salcedo Silva como “Los nuevos”⁴⁶ que reforman la crítica cinematográfica, con acercamientos teóricos novedosos como la relación producción-espectador o la influencia del director en el resultado artístico⁴⁷. Martínez Pardo identifica los diferentes estilos de los críticos, cuestionándolos al mismo tiempo: a García Márquez le critica su tendencia a evaluaciones generalizadas como “realización excelente”, “conducción impecable del argumento”, “plasticidad de escenas”, “aprovechamiento del color que revela una intención estética no siempre compensada por la habilidad narrativa”⁴⁸. Esta “crítica a la crítica” hecha por Martínez Pardo es única en la literatura especializada sobre el cine nacional hasta ese momento, y, por lo tanto, de un valor extraordinario.

Concluyendo los logros de la etapa de 1947 a 1960, Martínez Pardo insiste en la importancia de las primeras películas que se acercan narrativa y estéticamente a presentar la “realidad” del país, dándole paso al último y más extenso capítulo de su *Historia*

que analiza los años de 1960 a 1976⁴⁹. Para que el cine pueda afrontar la realidad con mayor profundidad, según Hernando Martínez Pardo habría que corresponder a dos condiciones básicas:

*En primer lugar una conciencia del cine de su función social real, no utópica o ideal sino ubicada en las condiciones de producción y en su relación con la evolución de la conciencia y gusto del público. En segundo lugar, el desarrollo del cine como lenguaje artístico, [...] que es definitivo para la construcción de significados y para provocar en el espectador una participación cinematográfica*⁵⁰.

En una visión general (IV.A.1), Martínez Pardo destaca a **Raíces de piedra** (José María Arzuaga, 1961), **Tiempo de sequía, La sarda** (Julio Luzardo) y **El zorrero** (Alberto Mejía), cortometrajes compilados en el largometraje **Tres cuentos colombianos** (1962), y **El hermano Caín** (Mario López, 1962), cuyos directores logran construir “una atmósfera en la cual lo individual tiende a adquirir características de condición social”⁵¹ y “un cine de tema artístico que en su construcción se vuelve demostración de su propia forma”⁵². Aparte, destaca a Carlos Mayolo y Luis Ospina (**Oiga vea**, 1971) y a Marta Rodríguez y Jorge Silva (**Chircales**, 1972) por su aporte en cuanto al documental con intenciones políticas⁵³. En el siguiente subcapítulo (IV.A.2) sigue una descripción detallada de los

- ▶ 45 • *Ibid.*, p. 210.

- ▶ 46 • *Ibid.*, pp. 214-221.

- ▶ 47 • Propuestos por Hernando Valencia. Véase Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 215.

- ▶ 48 • *Ibid.*, p. 217.

- ▶ 49 • Este último capítulo se divide en dos partes, las películas de 1960 a 1971 y las de 1972 a 1976.

- ▶ 50 • *Ibid.*, p. 235.

- ▶ 51 • *Ibid.*, p. 239.

- ▶ 52 • *Ibid.*, p. 239.

- ▶ 53 • *Ibid.*, p. 241.

- ▶ 54 • *Ibid.*, p. 315.
- ▶ 55 • *Ibid.*, p. 324.
- ▶ 56 • *Ibid.*, p. 324.
- ▶ 57 • *Ibid.*, p. 325.
- ▶ 58 • *Ibid.*, p. 340.
- ▶ 59 • *Ibid.*, p. 345.
- ▶ 60 • *Ibid.*, p. 387.
- ▶ 61 • *Ibid.*, p. 389.

realizadores y sus obras realizadas entre 1960 y 1972, seguida por un capítulo de reflexión y análisis (IV.3) que muestra las diferentes “voluntades”⁵⁴ de los organismos estatales, de la industria y los mismos realizadores. Martínez Pardo llama la atención sobre la divergencia entre los conceptos teóricos y la práctica, entre las intenciones de los cineastas, el juicio del público y de la crítica. La hipótesis anteriormente mencionada, de que el cine sigue desvinculado de su público, es reafirmada en el siguiente ejemplo:

*Un público no va a entender un concepto abstracto —como el del imperialismo, tal como lo grita la película— completamente desvinculado de su realidad, [...]. El concepto se queda ahí, en concepto, porque la vivencia del campesino no se relaciona con el imperialismo sino con el patrón que le da trabajo en la hacienda [...]*⁵⁵.

La posición del director frente a la realidad se vuelve tan importante que la crítica termina categorizando las películas según este criterio, inventándose dos nuevas categorías (“el evasivo y el que afronta la realidad”⁵⁶), mientras la práctica ya daba casos que superaban esa aproximación limitada, como **Oiga vea** o **Chircales**. Según Martínez Pardo, estas dos obras “habían hecho el mejor análisis del cine colombiano al articular la investigación, el lenguaje del medio, la problemática del espectador y el desarrollo de las luchas populares”⁵⁷. La propiedad de estas películas de

salirse de los esquemas de narración tradicionales seguramente es un paso importante para el desarrollo de una cinematografía propia. Por el otro lado, Martínez Pardo considera fundamental la sostenibilidad económica. El próximo subcapítulo (IV.B) lo dedica, por lo tanto, al sector industrial.

Dando un paso para atrás, el autor primero ilustra los antecedentes de los actuales procesos, como los intentos de legislación por parte del Estado. Al analizar los *pro* y *contra* del Decreto 879, la Ley del Sobreprecio, la Junta de Calidad, el Fondo de Fomento y la Cuota de Pantalla, Martínez Pardo se inventa cuatro categorías, que al mismo tiempo le dan sus nombres a los siguientes subcapítulos (“Los resultados que se buscaban”⁵⁸, “Los resultados que no se buscaban”⁵⁹, “Los resultados directos: las obras de receta”⁶⁰ y “Los resultados indirectos: la reflexión”⁶¹). Estas categorías, que a primera vista no suenan particularmente científicas, revelan información de todos los ámbitos del sector cinematográfico. En las primeras tres es analizada gran cantidad de obras surgidas entre 1972 y 1976, tanto corto como largometrajes, documentales y de ficción. En la cuarta categoría, el autor enfoca en otros factores relacionados con la producción, como las revistas de cine, los críticos, los comentaristas y los cineclubes. Estos análisis nuevamente comprueban el volumen del archivo de datos tan completo del

cual dispone Martínez Pardo. Sin embargo se podría llegar a la conclusión de que aquí se mezclan la investigación rigurosa y la crítica subjetiva de manera confusa: las categorías propuestas por el autor son un juicio en sí mismo. En vez de proponer categorías cronológicas, temáticas o estéticas, Martínez Pardo agrupa las películas según su propio juicio. Hoy, él mismo se arrepiente de ese tipo de evaluación, cuya raíz ve en los estándares de crítica de su época. En una entrevista reciente responde a la pregunta: “¿Qué cambiaría si volviera a escribir una *Historia del cine colombiano*?” de la siguiente manera: “Insistir tanto en el bien y el mal. En el buen cine y el mal cine. Ese concepto histórico de juzgar, que yo creo es tan relativo... Lo importante es poner los parámetros desde los cuales se analiza”⁶². Para Martínez Pardo, los análisis de la historia también son históricos, por lo tanto tienen que ser leídos desde su contexto. Hay que considerar también que la *Historia del cine colombiano* es una obra muy personal, por decirlo así, de “autor”: todos los procesos son realizados por Martínez Pardo, la investigación, la composición, la redacción e incluso la edición⁶³.

La *Historia del cine colombiano* termina con tres subcapítulos más: en “El obstáculo (?): la distribución y exhibición”⁶⁴ (IV.B.7) el autor hace referencia al desequilibrio entre estos sectores, el cual considera característico para

cha. “Colombia 70” y de Mayolo ha mostrado una vez más que el voluntarismo no conduce a nada y que el cine puede encontrar formas de desarrollarse al interior de las limitaciones históricas en que se mueve. Limitaciones que no son sólo de origen económico sino que provienen simultáneamente de la censura, de la situación real de los espectadores y de su misma condición de lenguaje.

Por eso al analizar “Oiga-Vea” y “Chircales” afirmaba que en estas obras Mayolo-Ospina y Rodríguez-Silva habían hecho el mejor análisis del cine colombiano al articular la investigación, el lenguaje del medio, la problemática del espectador y el desarrollo de las luchas populares. Faltaba integrar el aspecto económico, para la cual la línea de Norden, Lizardo y Arocha había dado los elementos necesarios para hacerlo. Estas son las verdaderas reflexiones de la época.

Por primera vez en la historia del cine colombiano la producción de un período dejaba los elementos de análisis preparados para iniciar una nueva etapa.

B) 1972-1976: BAJO EL SIGNO DE LA INDUSTRIA

1) LOS ANTECEDENTES

a) Las instalaciones

Concluía en el punto anterior, que en 1971 quedaban los elementos preparados para iniciar el nuevo período que abría el decreto 879 del 22 de mayo del mismo año, pero única y exclusivamente a nivel de elementos para discernir las posibilidades reales del futuro de nuestro cine, lo cual es muy diferente a afirmar que todo estaba listo para lanzarnos a una producción industrial. Y hablo de producción industrial porque ese fue el planteamiento del decreto 879, de sus promotores y de la gran mayoría de los cinematografistas.

Ahí radica el problema que propongo como punto de partida para analizar este período, que se pretendió solucionarlo todo por decreto. Era la respuesta del gobierno a los clamores que venían desde la época de los Di Doménico. Ya tenía el cine colombiano una legislación más precisa, ya podía, consiguientemente, nacer el cine como industria.

Tenía una ley, pero tenía infraestructura? Todas las empresas del período anterior a 1960 habían desaparecido como productoras: Lirazazo filmaba entre 1958 y 1969 el documental “Visión de Colombia” que nunca terminó, y abandonó la producción de cortos publicitarios: Cinematográfica Colombiana dejó de producir después de “El Milagro de Sal” y permaneció como laboratorio; Panamerican Films desistió del largometraje y se dedicó al noticiero. Eso era todo lo que existía en 1960, después de la sucesiva desaparición de Pelco, Procinál, Colombia National Films y de todas las pequeñas casas del “auge” de 1953-56.

En 1961 se fundan Cinematográfica Julpeña, que desapareció después del fracaso de “Raíces de Piedra”, y Cine TV Films que alcanzó a producir “Tres Cuentos Colombianos” y “Río de las Tumbas”. La prime-

Facsimil de la página 325 del libro *Historia del cine colombiano*, 1978.

el cine colombiano: “crecen la distribución y exhibición mientras se dedican pequeños capitales a la producción”⁶⁵ —hipótesis que probablemente se discutiría diferente en la actualidad. El próximo subcapítulo, “Lo inútil”⁶⁶, identifica dos fenómenos como perturbadores

- ▶ 62 • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*
- ▶ 63 • *Ibid.*
- ▶ 64 • Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 430.
- ▶ 65 • *Ibid.*, p. 435.
- ▶ 66 • *Ibid.*, p. 436.

- ▶ **67** • *Ibid.*, p. 449.
 - ▶ **68** • *Ibid.*, p. 449.
 - ▶ **69** • *Ibid.*, p. 453.
 - ▶ **70** • *Ibid.*, p. 453.
 - ▶ **71** • *Ibid.*, p. 454.
 - ▶ **72** • *Ibid.*, p. 456.
 - ▶ **73** • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*
 - ▶ **74** • Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 458.
- del desarrollo: la censura (tematizada frecuentemente en los capítulos anteriores) y –graciosamente– el Festival Internacional de Cine de Cartagena. Las fallas del festival más grande de Colombia, para Hernando Martínez son evidentes desde su primera edición en el 60: graves problemas de organización, la “concepción esencialmente turística del evento”⁶⁷, la selección de las películas y el “olvido del cine colombiano en su programación”⁶⁸. En el último capítulo (“El futuro”⁶⁹) se niega a definir los supuestos culpables para el subdesarrollo del cine nacional, que frecuentemente se habían buscado en el distribuidor, el exhibidor, el Gobierno o incluso en el espectador⁷⁰. Prefiere ver el cine como un proceso, en dos sentidos: “[...] un proceso industrial que incluye el momento de la producción y el de circulación. En el segundo sentido es un proceso de comunicación que incluye la producción de mensajes y la circulación de los mismos”⁷¹. Este último también se relaciona con el espectador, el cual le parece un factor importantísimo para analizar el sector cinematográfico. Según Martínez Pardo, el cine, incluso debería ser una respuesta a una necesidad –ficticia o real– del espectador⁷²: “El cine no construye al espectador, el cine entra en relación con un público construido. [...] por lo tanto, el cine lo que tiene que hacer es buscar construcciones, es buscar personajes[...]. En este sentido la gran crítica que les hago a los cinematografistas colombianos es que ni se ven los unos a los otros, ni se analizan”⁷³.

7. EL OBSTACULO (I): LA DISTRIBUCION Y EXHIBICION	430
Las empresas se fortalecen	431
La Resolución 001	432
Bello Films	433
Distribución, exhibición y cine colombiano	433
El desequilibrio	435
8. LO INUTIL	436
a) La Censura	436
Nueva polémica	439
“El doctor Popaul”	441
Las contradicciones del caso “Popaul”	445
Sigue el juego	447
b) El Festival de Cartagena	449
9. EL FUTURO	453
El cine es un proceso	454
La producción de mensajes	456
Después de la batalla legal	457

▣ Detalle de la tabla de contenido del libro *Historia del cine colombiano*, 1978.

La última hipótesis del libro expresa la fe del autor en el desarrollo cinematográfico colombiano. Según él, la dinámica actual comprobaba que el cine colombiano sí podía crear las condiciones necesarias (capitales, infraestructura, canales de distribución y una legislación adecuada) para crear su público⁷⁴. Ahora, muchos años después de la publicación del libro, valdría la pena discutir esas hipótesis desde un punto de vista contemporáneo, para identificar los cambios en el sector audiovisual y también las posibles constantes.

Hernando Martínez Pardo: ¿investigador, historiador, científico o crítico de cine?

En su *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo, como todo autor, tiene que enfrentar el desafío de posicionarse

frente a su obra: ¿Quiere solamente compilar información, analizarla y presentarla de la manera más “neutral” y “objetiva” que se pueda? ¿O busca también evaluar los datos y criticar las películas y las instituciones del sector audiovisual?

Primero hay que constatar que obviamente ninguna historia puede ser totalmente objetiva y neutral, por más que el autor intente dejar su propia posición por fuera, ya solo escogiendo la información “relevante” o “no relevante” para la historia, la está creando y editando de manera personal. El caso de Martínez Pardo, sin embargo, es diferente. En la introducción del libro, el mismo declara que le interesan las dos cosas: “recoger y discutir”⁷⁵ los enfoques, “pero partiendo de los hechos que los han provocado”⁷⁶. En una entrevista, lo plantea de la siguiente manera: “Yo quería combinar los dos aspectos: historiador, este es el cine que se ha hecho en Colombia, se produjo en tales circunstancias, en tal contexto, y el resultado de las películas es esto, que es la crítica”⁷⁷. Por lo tanto pretende organizar “cada capítulo en secciones informativas y sección de análisis”⁷⁸. Efectivamente, más que todo durante los primeros tres capítulos, se reconoce ese concepto en cuanto a su estructura formal. Los primeros subcapítulos de estos capítulos, en su mayoría son compilaciones de información y crónicas, mientras el último trae los resultados de análisis de Martínez Pardo, expresando

su propia opinión⁷⁹. Al mismo tiempo que la historia de cine se vuelve más compleja y los factores que influyen en ella se multiplican, la estructura aplicada en los primeros capítulos parece perderse sucesivamente: en el cuarto capítulo (1960-1976), el lector fácilmente divaga entre las partes informativas y de opinión o análisis, también debido al hecho de que el autor “edita” esas secciones de manera abiertamente subjetiva, dándoles a los capítulos nombres que ya expresan su propia opinión (véase arriba⁸⁰). Por lo tanto durante todo el libro, pero más que todo en la segunda parte, es importantísimo que el lector detecte esa particularidad en la estructura de la obra y no caiga en la trampa de tomar la “historia” por una verdad indiscutible.

Sin duda, gran parte de la *Historia del cine colombiano* muestra a Martínez Pardo como científico e investigador riguroso: las secciones en las cuales pone a los cronistas y críticos de la época a dialogar, no sólo representan un verdadero tesoro de fuentes desconocidas, sino también reviven aquellos pasados olvidados de los más lejanos años de la producción de cine en Colombia. Especialmente hay que destacar las secciones que resumen la producción de una época (organizada por casas productoras o directores), como también el enfoque permanente en la reflexión y crítica audiovisual en cada etapa.

▶ **75** • *Ibid.*, p. 16.

▶ **76** • *Ibid.*, p. 16.

▶ **77** • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*

▶ **78** • Martínez Pardo *Op. Cit.*, p. 16.

▶ **79** • Un ejemplo es el primer capítulo: los subcapítulos 1-3 reproducen la información (A: “El cine llega a Colombia”, B: “Las revistas”, C: “La producción”), mientras el subcapítulo 4 contiene el análisis y la opinión del autor (D: “Un divorcio fatal”, “Un cine desvinculado”, “La gran oportunidad”, “De la utopía a la historia”, etc.).

▶ **80** • Ver por ejemplo los textos que hacen referencia a los pies de página 64 o 66 de este artículo.

► **81** • Como por ejemplo “en mi opinión...”, “considerando... podría llegar a la conclusión de que...”, etc.

► **82** • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*

► **83** • *Ibid.*, p. 6.

Dentro de las secciones de reflexión y análisis, Martínez Pardo generalmente conserva el tono del historiador: nunca empieza sus intervenciones con términos de introducción que le indiquen al lector que en este momento está opinando⁸¹, ni tampoco suele poner referencias cuando está hablando de “hechos” históricos. Como estas opiniones no son declaradas como tales, existe el peligro de que el lector las pudiera interpretar como verdades comprobadas, más que todo si recordamos que esta obra, como dice su título, es la “*Historia del cine colombiano*”, que nos sugiere “la verdad”. Para todos los estudiosos del cine colombiano después de Martínez Pardo, esta publicación es la fuente *per se*, la primera fuente consultada para cualquier investigación que se aproxime al tema. Considerada como “Historia” y por lo tanto infalible, muchas veces ha sido citada de tal manera que no sólo las secciones informativas, sino también las reflexiones y opiniones de Hernando Martínez Pardo se difundieron en el pequeño mundo de la investigación cinematográfica de modo sobreproporcionado. Investigadores interesados en una revaluación del canon literario sobre el cine nacional tendrían que tener en cuenta esas posibles “herencias de opinión” de Hernando Martínez Pardo y detectarlas también en la literatura especializada después de la *Historia del cine colombiano*.

Repercusión del libro

La *Historia del cine colombiano* fue escrita en una época cuando también en otros ámbitos del arte y la cultura los investigadores se preocupaban por encontrar el origen, la raíz de lo propio, de lo nacional. Surgieron varias “historias” nacionales, por ejemplo del arte, del teatro o de la poesía colombiana. Este fenómeno también se observa en otros países de América Latina que, desde su colonización por los españoles o portugueses, han recorrido momentos políticos y sociales parecidos. Aun así, la *Historia del cine colombiano* no causó mucho debate en su época, sólo algunos amigos del autor escribieron sobre ella⁸²:

En su época, escribieron comentarios Alberto Aguirre, al estilo Alberto, y Hernando Salcedo. Fueron artículos sobre el libro, dentro de lo que era el canibalismo habitual, hoy en día es un poco menos, pero en esa época era muy fuerte. Alberto fue durísimo con una parte del libro. La parte de antes de los 50 y 60 le gustó, pero después, en lo más cercano, [...] el libro no le gustó. Hernando era mi amigo, entonces él escribió más una respuesta que un comentario. Después silencio⁸³.

Casi 20 años más tarde, sin embargo, la *Historia del cine colombiano* finalmente encuentra un espacio para ser debatida:

Después, en los años 90, comienzan a aparecer algunos artículos y citas interesantes.

Yo creo que ya hay una distancia. En esta época, el mundo del cine era muy chiquito, entonces la Cinemateca Distrital era abierta todo el tiempo. La puerta nunca estaba cerrada y uno entraba a la biblioteca y sabía que allá encontraba a todos los cinematografistas y a toda la crítica. Todo el cine colombiano se reunía en la Cinemateca, era delicioso, ir a tomar tinto⁸⁴.

A la pregunta en cuánto pudo haber influido el libro en el canon actual del cine colombiano, Martínez Pardo responde de la siguiente manera, señalando tanto la repercusión deseada como también la no esperada:

Uno puede hacerse la ilusión de que lo que escribe sirva para otros críticos, para guionistas, para realizadores. Sí, puede hacerse la ilusión. Creo que la realidad es otra cosa. No creo que haya incidido, ni incida. No me puse como objetivo ese, sino más que todo expresar una opinión, un debate, y que ojalá se armara el relajo. Al principio resentí que el libro no tuviera mayor repercusión, pero tuvo repercusión: me encontré un día en la calle con un director que trató de darme un puño, y logré esquivarlo⁸⁵.

Por lo tanto, hoy se arrepiente de haber pensado tanto en la facilidad de uso del libro: “Lo que detecté es que lo peor que puede hacer uno es poner este índice de directores. Es útil, pero los directores se leen sólo las páginas pertinentes”⁸⁶.

A pesar de la modestia de su autor, hay que constatar que la *Historia del cine colombiano*



□ Fotografía de Martínez Pardo publicada en revista *Kinetoscopio* no. 15 (2005) para el artículo “La columna vertebral de la historia del cine en Colombia” escrito por Cira Mora.

sigue siendo la única al nivel mundial, y seguramente revela la colección de fuentes históricas más grande sobre el tema. Como se ha explicado arriba⁸⁷, no hay ninguna publicación sobre el cine colombiano después de 1978 que no cite directa o indirectamente a Hernando Martínez. Por lo tanto podría uno sospechar que sí ha influido fuertemente, no sólo en el canon de las películas que hoy se reconoce como cine colombiano, sino también en el de la literatura especializada. Sin embargo, no se puede negar la necesidad de una actualización urgente. Primero, porque las épocas más productivas del cine colombiano —la producción de FOCINE y las películas después de la

► **84** • *Ibid.*, p. 6.

► **85** • *Ibid.*, p. 9.

► **86** • *Ibid.*, p. 9.

► **87** • Véase: “Hernando Martínez Pardo: ¿investigador, historiador, científico o crítico de cine?” en este artículo.

► 88 • Entrevista con Hernando Martínez Pardo, *Op. Cit.*

► 89 • *Ibid.*

► 90 • *Ibid.*

► 91 • *Ibid.*

► 92 • *Ibid.*

Ley de Cine del 2003— se quedaron por fuera de la *Historia*, y segundo, porque muchas de las películas antiguas sobre las que escribe Martínez Pardo, no pudo verlas en su época. En cambio hoy en día, por medio del DVD y otros medios reproducibles, se pueden consultar más fácilmente y elaborar unos análisis estéticos basados en las mismas películas, sin tener que confiar en las crónicas. Habría que incluir la obra de cineastas tan importantes como Víctor Gaviria, Sergio Cabrera, Luis Ospina o Carlos Mayolo, como también a nuevos realizadores jóvenes, como Ciro Guerra, Óscar Ruiz Navia, Jorge Navas y Rubén Mendoza.

A Martínez Pardo le gustaría revisar las películas del cine silente y el sonoro antiguo, enfocando especialmente en la parte de la construcción social del espectador:

Desde el punto de vista del espectador, no solamente como consumidor que produce tal taquilla, sino como ser social construido por unas coordinadas políticas, económicas, sociales y culturales [...]. Eso expresa también cómo percibe el público no sólo el cine, sino la vinculación del cine con lo que es el contexto del país [...]. Hoy en día habría que introducir variables tecnológicas importantísimas que están produciendo al espectador, todo lo que son las nuevas tecnologías que en cine están per se [...]. Hay que meter ahora el DVD y dentro del DVD la piratería que es fundamental⁸⁸.

También modificaría su método de análisis:

En este momento me preocupa menos juzgar que analizar, digamos, el ubicar las películas dentro de construcciones dramáticas y relación con el espectador [...]. Coger los géneros, y teniendo en cuenta el fenómeno universal del cruce de géneros que se está dando, ver cómo se están haciendo esas simbiosis de género en Colombia, [...] más que ir organizando las películas por construcciones dramáticas, tengan o no tengan repercusión en el público⁸⁹.

Martínez Pardo nunca ha dejado de ver y observar el cine colombiano, al que también analiza y discute con sus estudiantes. Su perspectiva preferida es la del analista, que —teniendo en cuenta toda la historia del cine colombiano— filtra qué aporta al lenguaje audiovisual y qué no aporta, qué contribuye y qué no contribuye⁹⁰. De esta manera ha ido calificando las películas después de su publicación hasta hoy, centrándose en primer lugar en la sinopsis y las características de la construcción dramática, “espacio, tiempo y narrador”⁹¹, que considera como sus criterios fundamentales. A la pregunta de si ya estaba trabajando activamente en la actualización del libro, Hernando Martínez Pardo se rio y respondió con algo de preocupación: “Tengo unas carpetas, estoy organizando archivos, apuntes, tengo ideas, ideas... Necesito un año sabático”⁹². 



La autonomía del cine.

Reportaje crítico
al cine colombiano

Umberto Valverde

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

La autonomía del cine: Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*

Bogotá/Cali, Editorial Toronuevo, 1978

David M. J. Wood

Entre mayo y agosto de 1977, el escritor, periodista y crítico de cine colombiano Umberto Valverde entrevistó a doce cineastas colombianos contemporáneos, más al crítico Hernando Salcedo Silva, con miras a establecer un balance de la situación ideológica, industrial, discursiva y estética actual del cine en el país. A pesar de su afirmación de que el libro que resultó de sus entrevistas presentaba “una visión panorámica de nuestra cinematografía”¹, sus intenciones no fueron enciclopédicas sino estratégicas.

► 1 • Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá/Cali, Editorial Toronuevo, 1978, p. 47.

► 2 • *Ibid.*, p. 47.

► 3 • Carlos Álvarez, *El cortometraje del sobreprecio (Datos 1970-1980)*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1982.

► 4 • “Creación y estructura de FOCINE” [1978]. En: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol.1, Centro y Sudamérica, México, Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 267-273.

► 5 • *Largometrajes colombianos en cine y video, 1915-2004*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005, pp. 77-87.

Entre sus entrevistados se cuentan “los mejores representantes de la corriente ‘marginal’ y la tendencia del ‘sobreprecio’”², siendo este último un mecanismo estatal de apoyo a la producción y exhibición de cortometrajes nacionales fundado en 1971³, y antecedente del establecimiento en 1978 de la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE)⁴. Efectivamente, el libro de Valverde da cuenta de una amplia gama de opiniones en torno a las posibilidades y limitaciones del patrocinio gubernamental a la producción cinematográfica. El texto da voz, cuestiona y desafía tanto a realizadores (como Lisandro Duque o Ciro Durán) convencidos de las potencialidades que ofrecía el cine de sobreprecio, como a aquellos (por ejemplo Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva) que lo rechazaban rotundamente; mientras que un tercer grupo de directores, entre ellos Carlos Mayolo, Luis Ospina y Mario Mitriotti, se negaban a ubicarse plenamente en alguno de los dos campos. A pesar de sus diferencias en cuanto a metodologías de trabajo, tendencias artísticas y modelos de distribución y exhibición preferidos, lo que comparten todas las voces que comprenden el *Reportaje crítico* es una preocupación por lograr, por medio de la imagen en movimiento, un análisis profundo de la realidad social del país que pueda sentar las bases de una industria cinematográfica colombiana sólida y comprometida con la sociedad: una industria que sea capaz de dar

el paso del cortometraje (ya sea “marginal” o de sobreprecio) a la producción sostenida de largometrajes.

Sin embargo, de los 15 largometrajes colombianos que en efecto fueron estrenados entre 1977 y 1979⁵, figuran en el libro de Valverde los directores de tan solo dos de ellos: Ciro Durán (**Gamín**, 1977) y Mario Mitriotti (**El candidato**, 1978). Entre los ausentes (quizás no cumplieron con los criterios de calidad o de compromiso de Valverde) se cuentan directores tan diversos como Pepe Sánchez (**El Patas**, 1978) y José María Arzuaga (**Pasos en la niebla**, 1978), ambos invocados por varios de los entrevistados de Valverde como figuras claves en el cine social colombiano por sus proyectos anteriores; Jorge Gaitán Gómez, cuya coproducción venezolana **Mamagay** (1977) es criticada severamente por varios colaboradores; y el director más prolífico de la época, Gustavo Nieto Roa (**Esposos en vacaciones**, 1978; **Colombia Connection** (Contacto en Colombia), 1978; **El taxista millonario**, 1979). Aunque no enuncia una apología abierta de ninguno de sus colaboradores, Valverde privilegia a algunos realizadores cuyas obras se limitaban al cortometraje y al medimetro (Alberto Duque López, Arturo Jaramillo, Alberto Giraldo Castro y Luis Alfredo Sánchez) sobre otros ya más activos en el largometraje. De esta manera, queda claro que el proyecto no consiste tanto en realizar una

simple evaluación del estado de la cuestión del cine en Colombia hacia finales de la década de los setenta, como en señalar lo que Valverde identifica como los rumbos más prometedoros, desde su visión estética e ideológica, de un cine nacional que, por lo visto, estaba apenas en ciernes.

Reportaje crítico al cine colombiano se publicó el mismo año que la *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo⁶: obra pionera de la historiografía cinematográfica en Colombia que, para Paulo Antonio Paranaguá, marcó el inicio de la historia del cine del país⁷. Pero a diferencia del trabajo históricamente denso y exhaustivo de Martínez Pardo, que desarrolla a lo largo de sus más de 400 páginas una serie de propuestas claras en torno al pasado y presente del cine nacional, *Reportaje crítico* es coyuntural y urgente, y la voz narrativa de Valverde se dispersa entre una multiplicidad de visiones alternativas. El escritor pone énfasis (quizá excesivamente) en la transparencia e inmediatez de este proceso al final de su extensa introducción:

Grabamos con una condición previamente ofrecida: el entrevistado tenía derecho a revisar su material antes de ser publicado, con el fin de hacer variaciones y autorizar su edición. El esquema de reportaje, elaborado con antelación, era más un eje estructural sobre el cual debía realizarse la grabación. Sin embargo, durante la conversación se varió, en algunos casos, notable-

*mente. Esto le daba un carácter espontáneo y libre, que fue en últimas el espíritu que se quiso mantener en la versión final*⁸.

Claro está que la sustanciosa introducción de Valverde, así como la agenda que pone al seleccionar y al cuestionar a sus entrevistados, impiden que veamos su libro como un vehículo invisible y sin mediaciones de las visiones de los cineastas que entrevista. Al



□ Fotografía de Umberto Valverde publicada en revista *Cinemateca* no. 4, 1978.

► 6 • Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978.

► 7 • Paulo Antonio Paranaguá, “Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina”, en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (Memorias de la XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado), Bogotá, Museo Nacional de Colombia/Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008, pp. 27-43.

► 8 • Valverde, *Op. Cit.*, p. 48.

► 9 • Ana M. López, 1991. "Setting Up the Stage: A Decade of Latin American Film Scholarship". En: *Quarterly Review of Film and Video*, 13. 1-3, pp. 239-260; esta cita, p. 243.

► 10 • Valverde, *Op. Cit.*, p.12.

► 11 • *Ibid.*, p. 28.

► 12 • *Ibid.*, p.13.

incluir en su texto sus propias preguntas —muy parecidas entre sí en la mayor parte de las entrevistas— Valverde evita los problemas que Ana López identifica en entrevistas con cineastas latinoamericanos publicados en los años setenta y ochenta por Marcel Martin y por Julianne Burton, quienes al excluir sus propias voces de entrevistadores, “dejan de incorporar su propia otredad en el texto”⁹, de esta manera dando la impresión de que el texto ofrece una destilación pura de las ideas de los entrevistados. *Reportaje crítico* se caracteriza más bien por un estilo de ruptura y diálogo —afín a la tendencia de la historia oral que por esos años había adquirido cierta fuerza en los estudios históricos en general— que ofrece un modelo alternativo al clasicismo de la obra (todavía indispensable el día de hoy) de Martínez Pardo.

Un último punto merece comentarse sobre la lógica global del libro de Valverde, antes de pasar a debatir algunas reflexiones claves que se desarrollan a través de las entrevistas. Al estructurar su investigación en torno a la figura del director de cine (con la única excepción del crítico Hernando Salcedo Silva), Valverde demuestra una clara afinidad con la llamada “política de los autores” que llegó a dominar la crítica cinematográfica francesa en la década de 1950 —más notoriamente en las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma*— y que tuvo un

impacto enorme al nivel de la crítica internacional. Para Valverde, efectivamente, “dentro de la industria” el cine de autor “es la única manera de alcanzar el nivel crítico que exige la obra artística y esa autonomía que la particulariza y la hace una”¹⁰. En el contexto latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, entre los planteamientos teóricos que tuvieron más impacto internacional en torno a la figura del autor cinematográfico estuvieron los del Tercer Cine de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino y del “cine junto al pueblo” del boliviano Jorge Sanjinés, quienes promovieron una disolución de la autoría para convertir al director en portavoz de un pueblo en vías de emancipación. Pero el referente al cual vuelve Valverde una vez tras otra es el del Cinema Novo brasileño.

Para el crítico colombiano, la película-manifiesto del tercer cine **La hora de los hornos** (Fernando Solanas/Octavio Getino, Argentina, 1968) “era un cine para convencidos, en el cual se trataba de *masajear* el mensaje, manipular los efectos, pero que no daba cabida al raciocinio, al análisis”¹¹. En cambio el Cinema Novo tenía, como ningún otro cine de su época, una singular “capacidad para adentrarse en su realidad y expresarla significativamente”¹². Valverde cita con aprobación a Glauber Rocha, quien rechaza la noción de que el director cinematográfico deba buscar “conquistar” al público, ejercicio que equivaldría a

“una forma de explotación comercial de los condicionamientos aculturales del mismo público”¹³. Más adelante, Carlos Mayolo y Luis Ospina expresan un punto de vista cercano al planteamiento de Valverde y de Rocha:

CM: [...] *Uno no puede ir al público con los mismos reflejos condicionados porque precisamente de ellos se tienen que liberar. Es necesario hablar en un idioma nuevo, aunque no lo entiendan de entrada pero que tenga un análisis profundo de la realidad.*

LO: *No se trata de conquistar al público sino de crearlo. Conquistarlo es fácil, se le da lo que quiere, lo que está acostumbrado a ver, lo que les ofrece el peor cine extranjero. [...]*

CM: *El público está deformado por el cine malo que mundialmente se hace, basado en violencia, sexo, etc. No se puede recurrir a estos esquemas. No se le puede dar al público el mismo veneno. Es preciso encontrar un lenguaje nuevo*¹⁴.

Para Mayolo y Ospina, y también para Valverde, la función del autor cinematográfico no es ni desaparecer en un intento populista de entregar la autoría al pueblo que protagoniza sus filmes, ni tampoco crear mediante el cine un universo estético enteramente original y personal. Su tarea, más bien, es la de forjar un “lenguaje nuevo” que rechace el supuesto oscurantismo del cine comercial y que tenga un doble uso pedagógico y artístico que permita al espectador lograr una comprensión racional de su realidad.

La tensión dialéctica que frecuentemente sostiene Valverde entre el discurso político y el discurso artístico de una película a veces colapsa bajo la presión de las visiones más simplistas de algunos entrevistados. Sin embargo, esta discusión sobre la naturaleza del lenguaje nuevo que el autor del cine crítico debe buscar, y sobre las condiciones bajo las cuales podría surgir, es una de las obsesiones más omnipresentes, y también más productivos, del libro. De esta forma, en el marco del proyecto de Valverde queda claro que, como bien lo ha señalado Julianne Burton, la adopción de la política de los autores en América Latina responde no a la postura crítico-retrospectiva de la cual nació en Francia, sino a una “postura práctico-estratégica [...] desde la cual combatir la norma existente o teórica de un sistema jerárquico basado en los estudios de cine”¹⁵. Más aún, si bien el libro de Valverde estaba lejos de los debates en torno a la muerte del autor en la teoría crítica posestructuralista y en la teoría del cine francesa contemporánea, la manera en que el entrevistador cuestiona y reinterpreta las obras de sus interlocutores, de por sí, constituye cierto desafío a la autoridad textual y a la autonomía expresiva del director-como-autor.

Esta preocupación por encontrar un “lenguaje nuevo”, o un “lenguaje propio”, enunciada por muchos de los interlocutores de Valverde de todas las tendencias, es sintomática de un

► 13 • *Ibid.*, p.13.

► 14 • *Ibid.*, p.192.

► 15 • Julianne Burton, “Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory”. En: *Screen*, 26.3-4, mayo-agosto de 1985, pp. 2-21; esta cita, p.3.



► **16** • “Historia de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano”, <http://www.patrimoniofilmico.org.co/info/historia.htm>.

► **17** • Valverde, *Op. Cit.*, p. 260. Aquí Valverde coincide con Martínez Pardo, quien en su *Historia del cine colombiano* del mismo año señala que el cine colombiano de las primeras décadas está marcado por un “divorcio fatal” con su público. Martínez Pardo, *Historia*, p. 57.

► **18** • *Ibid.*, p. 309.

deseo de renovación generacional presente en el cine político latinoamericano en general de esa época, cristalizado en el denominado “Nuevo Cine Latinoamericano”. Más ampliamente, nos remite al pensamiento utópico en torno a la liberación continental con su creación del “hombre nuevo” guevarista, idea heredada, a su vez, del pensamiento de la época de la Ilustración de Jean-Jacques Rousseau.

Para el grupo de cineastas y críticos reunidos en este libro, lo nuevo y lo propio son inseparables y prácticamente sinónimos. La falta de una cultura amplia, sólida y funcional de archivos de cine se evidencia en el libro, en el cual las referencias al cine colombiano de las primeras décadas están prácticamente ausentes, lo cual fomenta la impresión de la verdadera novedad, en los años setenta, de realizar cine en Colombia. Hernando Salcedo Silva, entonces director de la Cinemateca Colombiana –institución que se remonta al 1954 con la fundación de la Filmoteca Colombiana y que en 1986 se integraría a la recién establecida Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano¹⁶– da cuenta del proyecto entonces aún inconcluso de adquirir las cintas mudas **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo, 1925) y **Madre** (Samuel Velázquez, 1926); mientras que para Salcedo Silva, las películas de la década de 1940, tales como **Allá en el trapiche** (Roberto Saa Silva, 1943) y **Bambucos y corazones** (Gabriel Martínez, 1945), “fracasaron

y con toda justicia con su abyecto ‘populismo’ nacionalista”¹⁷.

El cine colombiano de la generación inmediatamente anterior –la llamada “generación de los maestros”, representada en el libro por Francisco Norden– está más presente en la mira de los cineastas entrevistados por Valverde, y algunos lo valoran aunque siempre con un ojo crítico. Marta Rodríguez nombra a Jorge Pinto y a Pepe Sánchez como antecedentes claves de los años sesenta, influidos por el cineclubismo y la nueva ola francesa (Sánchez y Pinto realizaron el cortometraje **Chichigua** en 1963); aunque a continuación Jorge Silva señala las severas limitaciones de aquel cine de renovación con sus fuertes influencias de tendencias regeneradoras extranjeras:

*“Era el principio y el fin de todos los sueños cinematográficos de la gente. El cine se planteaba en relación a la “nueva ola” o no era nada. Por esta razón surge una película como **Ella**, de [Jorge] Pinto. Se había profundizado ese proceso de despersonalización cultural, pero no se veía al país, no había una identificación”¹⁸.*

Efectivamente, la “generación de los maestros” en general es desatendida por completo o rechazada por los entrevistados de Valverde. Pero en su propia denuncia del elitismo de sus antecedentes, Carlos Álvarez reconoce que incluso este rechazo fue una postura importada de patrones europeos que no logró tener el impacto del fenómeno original:

[En] Francia, por ejemplo, cuando Cahiers du Cinéma era más o menos la biblia de los cineastas, dado el colonialismo de la cultura francesa, [François] Truffaut [sic.], cuando era crítico, escribió un texto demoledor contra los cineastas de la llamada “Tradición de la cualidad [sic.]”, y produjo un revuelo, y fue algo así como un manifiesto en el cual se apoyaba la Nueva Ola francesa. Pero resulta que en la época que yo escribía contra los cineastas de la generación de “los maestros”, en un tono furibundo, terrible no sirvió para nada, a nadie le importó lo que uno dijera”¹⁹.

El modelo de renovación representado por el cine de los “maestros”, apoyado en patrones de renovación surgidos en el seno del cine de autor europeo, era entonces casi tan problemático como el cine mexicano que históricamente había dominado (junto con el cine estadounidense) la cartelera colombiana. El cine mexicano es denunciado casi unánimemente por Valverde y sus colaboradores por su “folclorismo, falso nacionalismo y [...] pobreza imaginativa” (Valverde); como un trauma infantil que “afortunadamente la memoria borró” (Alberto Duque López); como el modelo estético dominante (junto con la televisión) con el cual un cineasta aspira a que su próximo filme “no tenga nada que ver” (Arturo Jaramillo); o simplemente como sinónimo del “cine de mal gusto” (Carlos Mayolo)²⁰. Incluso los esfuerzos en algunos círculos críticos por lograr una comprensión crítica del

cine estadounidense contemporáneo –que desde la década anterior estaba en su propia fase de transición y de renovación tras la crisis del modelo anteriormente hegemónico del cine clásico– encuentra poco interés entre Valverde y sus entrevistados. Si bien el libro cuenta con las voces de Luis Ospina y Carlos Mayolo en representación de la revista caleña *Ojo al cine*, la actitud que predomina en mayor o menor grado, es la de Carlos Álvarez, para quien las críticas de Andrés Caicedo sobre el cine de Roman Polanski y compañía en las páginas de dicha revista tienen una “función mistificadora”: son “de una inutilidad tan grande, que a uno le da pena que se gaste el tiempo así, cuando hay tantos problemas cercanos a nosotros, más importantes”²¹.

Las respuestas con las que los cineastas colombianos contemporáneos deben de enfrentar este escenario, y las maneras en que el “nuevo” cine debe relacionarse con estos modelos supuestamente caducos, constituyen uno de los puntos de debate más álgidos para Valverde y sus entrevistados. Ciro Durán empuja su intervención con una reflexión bastante utópica en torno a lo que él ve como el nacimiento de una nueva forma de expresión cinematográfica en Colombia:

Creo que sí, existe un nuevo cine colombiano, aquel que está empezando a explorar la realidad del país, la nueva realidad [...] Es un cine que apenas está

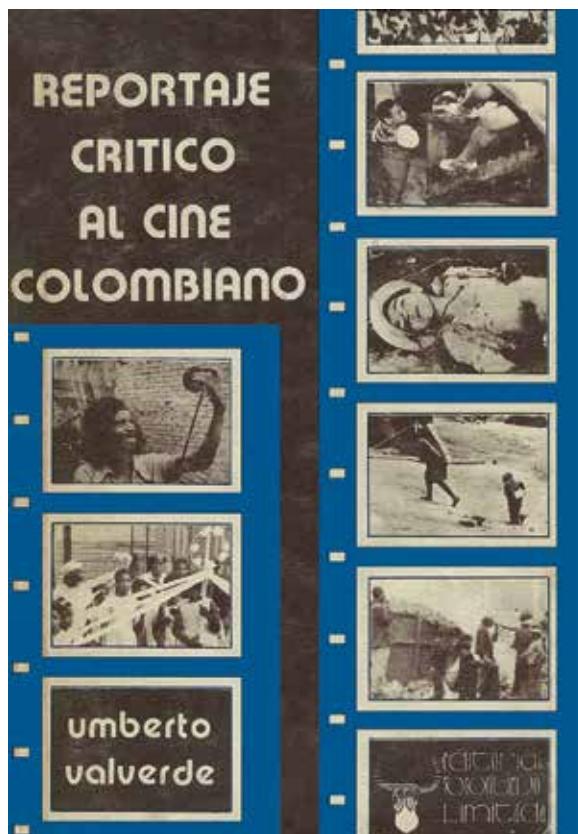
► **19** • *Ibid.*, p. 81.

► **20** • *Ibid.*, pp. 14, 97, 158, 209, respectivamente. El propio Valverde (p. 14) y Mario Mitriotti (p. 222) reconocen que ciertas corrientes del cine mexicano marcan una ruptura con aquellas tendencias enajenantes, específicamente las películas de Luis Buñuel y las del “nuevo cine mexicano” contemporáneo facilitado por cierta apertura hacia el cine crítico patrocinado por el estado. Mitriotti, sin embargo, señala con perspicacia que “el cambio de estilo del gobierno mexicano no responde a una actitud desinteresada, o porque de pronto se volvió demócrata o liberal; lo ha hecho sencillamente por una razón, el cine mexicano anterior, o sea ‘los Tintán’ y los ‘Viruta y Capulina’, eran películas que ya no producían dinero y tuvieron que cambiar su onda para asimilarse a lo que se estaba haciendo en la cinematografía mundial, o sea, un cine crítico”. Para una discusión detallada de la producción cinematográfica mexicana de aquellos años, ver Carl J. Mora, “Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960-1980” [1982]. En: *New Latin American Cinema*, Vol. 2, *Studies of National Cinemas*, ed. Michael T. Martin, Detroit, Wayne State University Press, 1997.

► **21** • *Ibid.*, p. 80.

- 22 • *Ibid.*, pp. 127-128.
 ► 23 • *Ibid.*, p. 132.
 ► 24 • *Ibid.*, p. 167.
 ► 25 • *Ibid.*, p. 22.
 ► 26 • *Ibid.*, pp. 167, 219, 319, respectivamente.
- naciendo. [...] El estilo debe nacer de confrontar esa realidad, por eso siempre he pensado que ante esa nueva realidad uno tiene que llegar un poco virgen en el estilo, es decir, uno se ha formado inevitablemente en una serie de culturas, y más en el cine, la cultura europea, la cultura norteamericana, pero uno tiene que tratar de llegar virgen para enfrentar esa nueva realidad con el propósito de que ese mundo lo inunde a uno y posiblemente le transmita su propio estilo. No quiero decir que uno se olvide de todo lo que ha aprendido, eso es absurdo,*

▣ Cubierta del libro *Reportaje crítico al cine colombiano*, 1978.



*uno vive en el mundo y es producto de todo lo que se ha hecho de todas las generaciones que lo antecedieron, ellos han trabajado y han elaborado un lenguaje y no es posible pasar por alto todo eso. Pero creo que si uno llega desprevenido ante esa realidad puede surgir un nuevo estilo*²².

Resulta difícil, sin embargo, reconciliar esta postura con otra afirmación de Durán más adelante en su entrevista. Valverde le hace su pregunta habitual sobre la forma en que el cineasta debe dirigirse a su público: “¿De qué manera se le presenta la imagen del país a ese público? ¿Se les ofrece la imagen que ellos creen vivir o aquella imagen que tiene el director?”²³. Se trata, por supuesto, de una pregunta retórica: “la imagen que ellos creen vivir” es, evidentemente, el producto de la enajenación y del imperialismo cultural, lo que en otros contextos Valverde denomina “la imagen falsa del país”, la “apariencia”²⁴, una “referencia a la realidad [...] mediatizada, deformada y tergiversada”²⁵. Para él, el cine crítico debe buscar, en cambio, “la verdadera y real imagen”; o, en otras palabras, “un lenguaje más auténtico con nuestro país” (Mario Mitriotti) que trate de “testimoniar una realidad que objetivamente se daba así” (Jorge Silva)²⁶.

La postura de Valverde, Mitriotti y Silva (entre otros colaboradores) defiende una oposición entre la imagen mediatizada y la imagen “real” del mundo exterior y tangible que

se remonta a los orígenes positivistas del cine a finales del siglo diecinueve. Pero el pragmatismo de Durán lo lleva a proponer una visión más ambigua del fenómeno mediático. Por un lado, acepta la necesidad de realizar “el análisis objetivo y dialéctico de la realidad del país”, y asume su papel pedagógico y paternalista al querer “bajar al nivel del público para subirlo, o subir el nivel de ellos, el nivel cualitativo del espectador cinematográfico”. Pero esta misma operación implica que al cineasta comprometido le resulta “imposible ignorar los gustos del público” que, gracias a la amplia difusión del cine extranjero, “ya conoce un lenguaje cinematográfico adelantado”²⁷. Estas afirmaciones solamente se pueden reconciliar con su posicionamiento *naïf* (citado arriba) si aceptamos que las imágenes “tergiversadas” y mediatizadas formen parte de la realidad objetiva del público. Hay cierta concordancia aquí con la afirmación de Luis Ospina quien, con su filme **Cali de película** (1973), buscó criticar la realidad altamente superficial de la Feria de Cali, no con el análisis racional que promueve Valverde, sino con una película que, a su vez, es superficial²⁸. Si en las afirmaciones de Durán se puede detectar cierto esfuerzo modernista y mcluhaniano por integrar una comprensión del medio en su praxis como cineasta socialmente comprometido, Ospina y Mayolo se ubican mucho más plenamente en una corriente posmoderna caracterizada por una tensión entre cierta crítica

gozosa de la superficialidad, y la ausencia, en última instancia, de referencialidad de la imagen cinematográfica —postura enunciada de manera brillante en su “falso documental”²⁹ **Agarrando pueblo** (1977), realizado el mismo año en que Valverde hizo las entrevistas para *Reportaje crítico*—.

Como sería de esperarse, aquellos cineastas más identificados con el cine “marginal” (término que no todos aceptan: algunos prefieren hablar del cine “militante”, “nuevo”, “independiente” o “no industrial”) suelen encontrar un grado mucho mayor de calidad artística, de autenticidad y de análisis racional en las películas de dicha corriente que en los cortometrajes de sobreprecio. El mecanismo del sobreprecio es caracterizado —incluso por los que trabajan dentro de su marco— por ser un sistema que se presta a la corrupción de parte del productor, del distribuidor y del exhibidor; a la autocensura de parte del realizador; al facilismo en cuanto al discurso y a la mala calidad estética de los filmes³⁰. En cambio, los realizadores que trabajan fuera de los sistemas hegemónicos estatales y privados, muchas veces con tecnologías *sub-standard* como cámaras de super-8mm o 16mm, afirman haber adquirido una autonomía ideológica y artística que la industria nunca hubiera permitido³¹. Por su parte, Lisandro Duque califica al cine “marginal” como elitista y sectario, en busca de una pureza ideológica imposible. Para Duque,

► 27 • *Ibid.*, pp. 132-133.

► 28 • *Ibid.*, p. 198.

Al respecto, Mayolo comenta que “es una película sobre un carnaval, tiene ese tono”.

► 29 • Pongo la frase “falso documental” entre comillas, ya que el propio término implica la existencia de un “verdadero documental” —propuesta que tiende a negar tanto Agarrando pueblo como la obra de Mayolo y (particularmente) Ospina en general. Para una serie de discusiones a fondo sobre el “falso documental”, ver Alexandra Juhasz y Jesse Lerner (eds.), *Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

► 30 • Sin embargo, para una descripción razonada de los orígenes y motivos del mecanismo de sobreprecio, ver la entrevista con Luis Alfredo Sánchez, Valverde, *Reportaje crítico*, p. 282.

► 31 • Carlos Álvarez y Arturo Jaramillo expresan este punto de vista en Valverde, *Reportaje crítico*, pp. 57, 155.

leer. De ahí la afición y la gratitud del espectador hacia el cine, fuente inagotable de impresiones y sensaciones³⁴.

Sin dejar de ser, finalmente, instrumental, la reflexión de Trotsky reconoce que el cine no es nada sin su capacidad de generar reacciones distraídas, subjetivas y afectivas en el espectador. Esta capacidad del cine para rebasar lo racional está detrás de la noción de verisimilitud de Christian Metz, invocada en múltiples ocasiones por Valverde en su libro, en la cual lo que cuenta no es el *realismo* del filme propiamente dicho, sino su capacidad para mantener al espectador dentro de un entorno narrativo y estético viable y creíble, a pesar de que esté consciente, en un nivel racional, de la irrealidad de la historia. El desafío yace en unir una estética *verosímil* con un compromiso social que tienda un puente entre la afectividad y el raciocinio.

La pregunta que hace Valverde al principio de su introducción —“¿Ha muerto el cine?”— bien podría plantearse en nuestra época actual, a principios del siglo veintiuno³⁵. Para Valverde, en 1978, esta duda fue suscitada por la crisis estructural del cine clásico de Hollywood y por el fallecimiento o retiro de toda una generación de grandes directores norteamericanos y europeos (nombra a Ford, Visconti, Pasolini, Lang, Buñuel, Hitchcock y Hawks); y las respuestas a esta crisis yacían en una valorización y apropiación de los modelos tanto enfrentados como

entrelazados del cine de autor y del tercer cine, explorados a fondo en este libro. En este sentido, una de las preocupaciones centrales de Valverde y de sus interlocutores va en torno a la existencia o no, y la viabilidad, del cine “nacional”, definido por los distintos participantes en términos económicos e infraestructurales (la capacidad y volumen de producción; el control de la distribución y la existencia del mercado interno), en términos de temática (la capacidad analítica del cine para llegar a comprender la realidad colombiana, y para cumplir con las expectativas del público nacional), y en términos de nacionalismo cultural (el grado desde el cual el cine colombiano está hecho por y para colombianos).

En el momento presente, frecuentemente caracterizado como digital (posanalógico) y globalizado (posnacional), los términos del debate planteado por Valverde son otros. La situación descrita por Hernando Salcedo Silva de la preservación cinematográfica en el país ahora es algo más alentadora (sin dejar de ser precaria), y las tecnologías digitales —principalmente, todavía, el dvd, pero también cada vez más el internet— facilitan al investigador un acceso mucho mayor que antes (aunque todavía limitado) al cine colombiano, y a la información sobre esta. De las preguntas que hace Valverde a los directores que entrevista, tal vez la más relevante hoy en día es una que no hemos debatido aquí, sobre las

► 34 • *Ibid.*, p. 9.

► 35 • Ver al respecto, por ejemplo, Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute, 2001; Niels Niessen, “Lives of Cinema: Against Its ‘Death’”. En: *Screen*, 52.3, otoño de 2011, pp. 307-326.



¿Existe el cine colombiano? ¿Cuál es su ubicación dentro del contexto latinoamericano? ¿Qué significa el cine de “sobrepredio” y el cine “marginal”? ¿Por cuál de estos dos canales se encontrará el camino del cine auténticamente nacional? ¿Cuál es su situación actual y sus perspectivas?

A todos estos interrogantes, y muchos otros, presentados en forma polémica y crítica por Umberto Valverde, escritor y crítico de cine, responden:

Carlos Álvarez
Ciro Durán
Alberto Duque López
Lisandro Duque
Alberto Giraldo
Arturo Jaramillo
Mario Mitrović

Carlos Mayolo
Francisco Norden
Luis Ospina
Marta Rodríguez
Luis Alfredo Sánchez
Hernando Salcedo Silva
Jorge Silva

▣ Contracubierta del libro *Reportaje crítico al cine colombiano*, 1978.

► 32 • *Ibid.*, p. 115.

► 33 • *Ibid.*, p. 286.

el arte crítico no nace de una separación tajante entre el artista y los factores socioeconómicos y políticos que estructuran la creación artística, sino de un diálogo inteligente y estratégico con ellos: “el arte se enriquece demasiado en las contradicciones, y surge como las llamas de gas por entre los basureros”³². De la misma manera, Luis Alfredo Sánchez señala que la naturaleza técnica e industrial del cine

hace inevitable cierta negociación entre el artista y su entorno político y económico³³. La noción romántica de la creación artística autónoma que sostenía la política de los autores, de por sí cuestionada desde el pensamiento estructuralista y posestructuralista que ya se había popularizado en la academia metropolitana, se vuelve, pues, totalmente insostenible en el cine.

En el fondo, la agenda de Valverde con su *Reportaje crítico* parece ser la de explorar la tensión que frecuentemente detecta el crítico entre la necesidad de que el cine se vincule en un nivel profundo con la realidad social que lo enmarca, por un lado, y la relativa autonomía —cierta calidad irreducible a la realidad material— que debe tener el elemento estético de la obra si esta va a tener un impacto real en el espectador. Resulta interesante que el libro esté enmarcado, no por la supuesta invocación por Lenin del cine como herramienta de propaganda revolucionaria, sino por una cita mucho más reflexiva por Trotsky sobre el tema:

El instrumento más importante, el que supera de lejos a todos los demás es, sin duda, el cine. [...] La pasión del cine se basa en el deseo de distraerse, de ver algo nuevo, inédito, de reír y hasta de llorar, no sobre la propia suerte sino sobre la de otros. El cine ofrece una satisfacción óptica totalmente viva e inmediata a todas esas necesidades, sin exigir nada del espectador, ni siquiera la capacidad de

posibilidades y limitaciones de realizar largometrajes mediante coproducciones, modelo que muchos de los participantes en el libro de Valverde rechazaron rotundamente, pero que pocos en la coyuntura actual pueden darse el lujo de desatender.

La pregunta de si existe o no un cine colombiano hoy adquiere otro nivel de significado: no sólo queremos saber si lo que se produce es “colombiano”, sino también si es cine. La multiplicidad y la descentralización de los formatos en los cuales se producen y difunden las imágenes en movimiento convierten a la producción (proto)industrial en tan solo una de muchas posibilidades. ¿Podemos hablar, entonces, de un video nacional o, algo absurdo, de una producción audiovisual en internet “nacional”? ¿Qué se considera cine y qué no? ¿La distinción sigue importando? Si el festival de cine de Cartagena fue rechazado como una irrelevancia con total unanimidad por los interlocutores de Valverde, ¿qué tanto importan los festivales de cine hoy? Si en el siglo veintiuno las posibilidades de obtener financiamiento estatal siguen vigentes, las posibilidades de encontrar espacios de producción

y de distribución fuera de los circuitos mayoritarios son ahora mucho más amplias que en 1978. ¿Cuál es la validez, entonces, del debate entre la “marginalidad” y el financiamiento estatal? ¿Cuál es la función de la piratería en la circulación y fomento del cine colombiano? ¿Cómo estas transiciones en las tecnologías mediáticas afectan la creación y la circulación de las identidades culturales marcadas por la crisis del estado-nación y la migración?

La novedad, la autenticidad y la autonomía que reclaman los colaboradores del *Reportaje crítico* nos pueden sonar algo utópicos en la década de 2010; hoy pocos son los cineastas que se declararían en busca de un cine sin mediaciones. Pero la ética de la estética planteada por Valverde no podría ser más actual. En el momento en que la tecnología digital empieza a posibilitar la creación de una imagen en movimiento totalmente sintética, estamos más necesitados que nunca de un cine que busque vínculos entre la imagen virtual y su entorno sociopolítico y cultural. Para conceptualizarlo, quizá nos hace falta un nuevo *Reportaje crítico* para el siglo veintiuno: en línea, interactivo y descentralizado. ■





Revista *Cinemateca* con el guion de tres épocas

Por Pedro Adrián Zuluaga

La celebración en 2011 de los cuarenta años de la Cinemateca Distrital sirvió, entre otras cosas, para recordar y recapitular la ascendencia que esta institución bogotana, adscrita a la administración municipal, ha tenido sobre el cine colombiano en su conjunto. Y esta influencia, que se ha ido transformando con el tiempo, no le debe poco a su larga permanencia, la mayor entre todas las instituciones dedicadas a la promoción y apoyo de un cine colombiano marcado por la inestabilidad, los entusiasmos pasajeros y las frecuentes depresiones.

Si bien la Cinemateca se ha ocupado especialmente de la difusión —muchos aún pueden llegar a reducirla a un espacio de exhibición alterna— y la preservación, pilares de toda cinemateca, en la época reciente su incidencia más positiva se puede rastrear en su apoyo a la producción

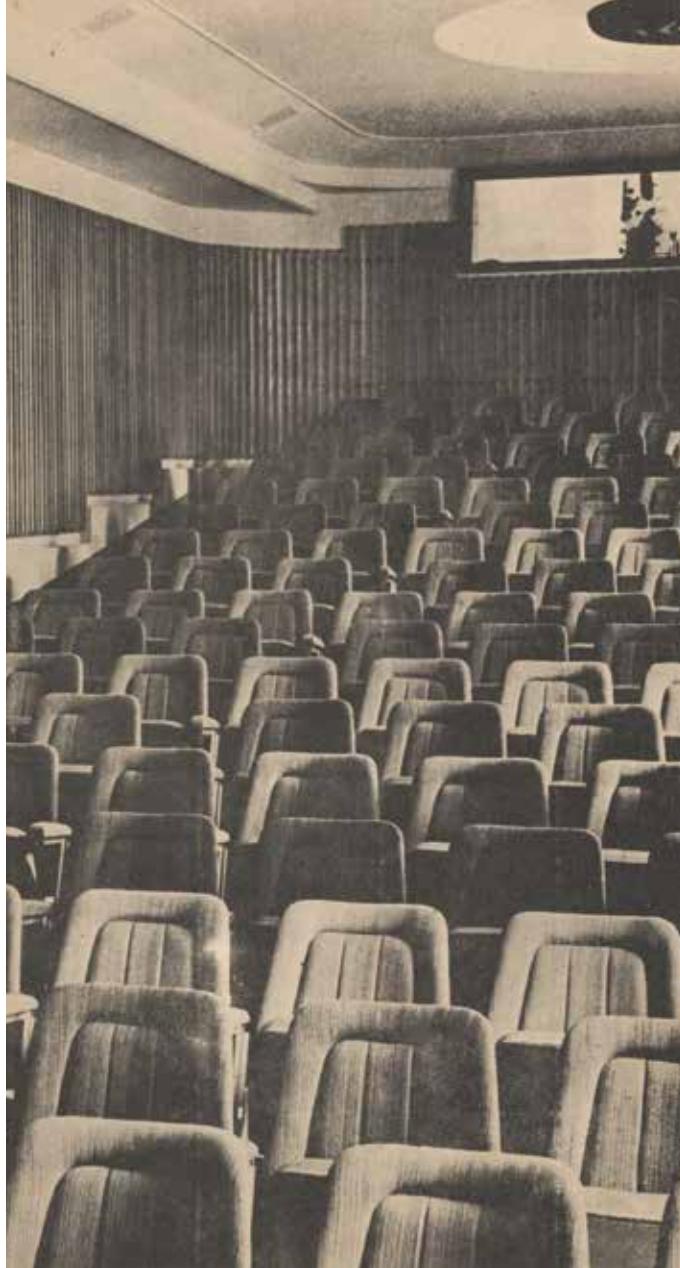


Foto de la sala de la Cinemateca, circa, 1980.

y la investigación. En cuanto a lo último —que es lo que concierne a los propósitos de este artículo—, la Cinemateca ha mantenido ininterrumpidamente, en los últimos años, una beca anual de investigación y ha reactivado sus publicaciones, seriadas (las revistas) o coyunturales (los catálogos de muestras y festivales y los resultados de las becas).

Esta vocación ya se perfilaba desde el comienzo de los años setenta, en los primeros años de la Cinemateca, con la retrospectiva de cine colombiano que organizó su primera directora, Isadora de Norden. La muestra en mención sentó las bases para una primer acercamiento historiográfico al cine colombiano, que se vio reflejado en textos como “Secuencia crítica del cine colombiano”, de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, publicado en el número inicial de *Ojo al cine* (Cali, 1974), en el propio catálogo de la muestra y posteriormente en los trabajos de investigadores como Jorge Nieto y Hernando Martínez Pardo. Se iba haciendo claro también en Colombia que no hay investigación ni historiografía sin la posibilidad de acceder al acervo de películas y sin un espectador que se acerque a otra forma de consumo de imágenes como el que las cinematecas, los cineclubes o las salas de arte y ensayo empezaban a hacer posible: un consumo especializado y autoconsciente de la tradición.

Dentro de su línea de publicación e investigaciones, aunque probablemente en ese momento fuera aún muy difícil de reconocerse como tal, la Cinemateca emprendió en 1977 la edición de una revista de cine, dirigida por la propia Isadora de Norden, con un consejo editorial integrado por el gran crítico literario y cinematográfico Hernando Valencia Goelkel, Carlos Villar Borda y el futuro presidente de Colombia Ernesto Samper Pizano, y la coordinación de Alberto Navarro.

Orlando Mora, en su recuento de las revistas de cine en el país resume la trayectoria de la revista en estos términos:

Cinemateca se llamaba la revista, cuyo primer número es del 1 de julio de 1977 y que apareció sin una definición preliminar de objetivos. Se reunía allí un material variado, que abría con un homenaje a Andrés Caicedo, quien es además el motivo de la portada. El material para recordar al malogrado crítico y escritor lo integran una selección de sus textos y una enojosa introducción de Juan Gustavo Cobo Borda'. Cinemateca publicó seis números hasta 1979 y tuvo una prolongada interrupción entre enero de 1979 y julio de 1987. En este segundo período (1987-1988) alcanzan a publicarse tres números más, bajo la dirección de María Elvira Talero. El último, correspondiente al número 9, aparece en julio de 1988”².

Queda todavía un tercer periodo de la revista *Cinemateca*, entre los años 2000 y

2001, con la publicación de los números 10 y 11, bajo la responsabilidad editorial de un grupo del que hacían parte Isadora de Norden, María Claudia Parías y Octavio Arbeláez, y el número 12, según los criterios de Enrique Pulecio. Tanto en la segunda como en la tercera etapa, Cinemateca procuró reaccionar a la realidad audiovisual de su momento, visibilizando las discusiones al uso y actuando de acuerdo con “el guion de la época”. Desafortunadamente, la mayoría de estos debates quedaron trunco, por lo menos en las páginas de la revista; llevarlos a su fin o por lo menos seguir su desarrollo era una empresa descomunal que habría requerido de la publicación una continuidad que no tuvo. La revista *Cinemateca* ha sido, paradójicamente, uno de los proyectos más azarosos de la institución de más duración en el cine colombiano (si se descuenta, por supuesto, a Cine Colombia).

Dentro de este recuento inicial sobre las publicaciones de la Cinemateca Distrital es imprescindible mencionar otro proyecto editorial que vio la luz por primera vez en marzo de 1981: los *Cuadernos de cine colombiano*, que alcanzaron 25 números en su etapa inicial y que tuvieron como su primera impulsora a Claudia Triana, y a María Elvira Talero en la etapa intermedia. Estos 25 primeros *Cuadernos*, publicados entre 1981 y 1988, en el corazón de lo que convencionalmente se conoce como la era de FOCINE, son números

►1• Fue precisamente Cobo Borda el editor de la primera edición de *Qué viva la música* (1977), poco antes de la muerte —“por sus propios medios” — de su autor.

►2• Orlando Mora, “Las revistas de cine en Colombia”, *Cine colombiano Entre extremos*, no. 2, 1997.

monográficos dedicados cada uno a una figura del cine nacional. El periodo de trabajo de los directores seleccionados cubre desde los años cuarenta hasta entrados los años ochenta, y el esquema de la publicación es más o menos estable: una larga entrevista con el director, una biofilmografía y las fichas técnicas de las películas acompañadas de una muestra de las mismas que se organizaba simultáneamente en la sala de la Cinemateca. Gracias a este proyecto se pueden conocer de primera mano, las memorias –frecuentemente de más valor anecdótico que de reflexión estética– de directores, técnicos o pioneros como Oswaldo Duperly, José María Arzuaga, Marta Rodríguez y Jorge Silva, Fernando Laverde, Gloria Triana, Cine Mujer, Mario Jiménez, Jairo Pinilla, Camila Loboguerrero y Julio Luzardo, por mencionar a algunos.

También en la década de 1980, la Cinemateca Distrital publicó tres números de la revista *Súper 8*, una respuesta claramente coyuntural al entusiasmo por un formato que cinematecas, cineclubes y salas de arte y ensayo apoyaron y difundieron, con la ilusión de ver nacer un nuevo cine, más viable por su bajo costo y por lo tanto menos dependiente de esos dos ogros que son el mercado y el Estado. El primer número de *Súper 8* salió en enero de 1984, con un consejo editorial conformado por Isadora de Norden y Claudia

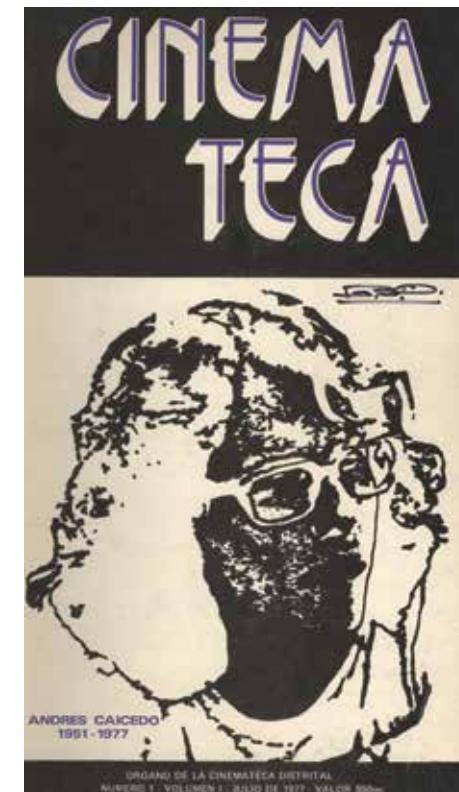
Triana, al que después se incorporarían María Elena Castañeda y Olga Esther Gamba. La revista se complementaba –o viceversa– con retrospectivas de la producción en este formato, que pretendían abrir el necesario canal de divulgación para ese material cuya utilización y exploración se estaba incentivando. Pero tampoco las retrospectivas fueron muchas debido a una escasez de producción que desmentía las aspiraciones democratizadoras del súper 8 (en cualquier caso la obra inicial de directores como Víctor Gaviria y Luis Fernando “Pacho” Bottía es en este formato y existe además el referente ineludible de los trabajos de Juan Escobar y Regina Pérez, que provocaron el entusiasmo del crítico más influyente de la época: Luis Alberto Álvarez). El número 2 de esta revista es de junio de 1984, y el número 3 de febrero de 1985.

En 2001, y coincidiendo con los 30 años de la Cinemateca Distrital, dirigida entonces por Julián David Correa, se diseñó una nueva etapa de los *Cuadernos de cine colombiano*, y durante 2003 se publicaron cinco de ellos: *Balance argumental*, *Acevedo e hijos*, *Víctor Gaviria*, *Rostros y rastros* y *Balance documental*. Hoy en día el proyecto continúa y ha logrado publicar con éste, 22 números, con una clara intención de aportar insumos para la investigación sobre el cine en Colombia y al mismo tiempo para generarla.

Los primeros números de Cinemateca o una revista para el fin de una época

Por tratarse de un material de difícil acceso, por la continuidad que tuvo –nunca la deseable pero mayor que la de los otros dos periodos– por su vinculación con las discusiones de una época donde estaban germinando procesos fundamentales como la creación de FOCINE, la consolidación de los gremios y las preguntas sobre el carácter y el destino que debía seguir el largometraje colombiano, la más interesante de las tres etapas de la revista *Cinemateca* es la primera, que termina con el número 6, fechado en enero de 1979. Aunque como lo advierte Orlando Mora, el número 1 de la publicación, de julio de 1977, no tiene una declaración de principios explícita sobre su vocación editorial, en el número 3 (enero de 1978), que es el primero que incluye un editorial, se lee que el propósito de la revista es “informar intensamente sobre el cine actual de América Latina y exhaustivamente, si se quiere, sobre el cine nacional”³.

A decir verdad no logró ni lo uno ni lo otro, pero el fracaso parcial no le resta interés a los logros obtenidos. En el número 1, como ya se dijo, la figura central es el escritor y crítico Andrés Caicedo, que hacía muy poco había ingresado directamente al Olimpo de



Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 1, 1977.

► 3 • *Cinemateca*, número 3, Vol. 1, enero de 1978, p. 2.

los mitos. La revista publica sus textos sobre Kim Novak (“Kiss me Kim”) y Jerry Lewis (“El genio de Jerry Lewis”), evidencia del amor de Caicedo por el cine estadounidense, su reflexión sobre la crítica “De la crítica me gusta lo audaz, lo irreverente”, y el artículo “Hollywood desvestido”. Llamen la atención

► 4 • Siglas de la Cooperativa Productora de Películas Colombianas, que produjo varios cortos y largometrajes desde los años setenta.

► 5 • El índice de este primer número se puede ver online en <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/revista/numeros/IND%201.pdf>



otros artículos que dejan claro qué estaba en el horizonte de expectativas del campo cinematográfico colombiano: “Trascienden las telenovelas nacionales?”, del crítico de arte Álvaro Medina, en el que ya se empieza a entender la imposibilidad de considerar el cine de manera aislada, sin vincularlo a otros sectores de la producción audiovisual, en este caso la televisión (una tensión que se profundizará hasta una máxima polarización en la década de 1980, como se puede ver en los textos de las revistas *Cine* y *Arcadia*); y tres textos con reflexiones sobre mecanismos de la industria para consolidar la producción nacional: “Coproducción”, de Jaime Díaz, “Copelco”,⁴ de Lisandro Duque, y “Compensación” (sobre la cuota de compensación que reclamaban las películas colombianas”), de Francisco Norden⁵.

El número 2 de *Cinemateca*, publicado en octubre de 1977, tiene en la portada a **Iván el Terrible** (1944), de Serguei Eisenstein, que anuncia el cubrimiento sobre cine soviético de las páginas interiores. El mini-dossier, con dos artículos sobre Eisenstein de Luis Alfredo Sánchez y uno de Luis Alberto Álvarez sobre Dziga Vertov, coincidió con la exhibición en la Cinemateca Distrital de dos filmes eisensteinianos desconocidos hasta ese momento en Colombia: **La línea general** (1929) y **Los campos de Bejin**, (1936) y de una serie de documentales de Vertov. “Coincidentalmente”, en este número se incluyen tres textos

que cubren el X Festival de Cine de Moscú: “Diálogo con [Tomás] Pérez Turrent, el guionista de ‘Canoa’”, una entrevista de Alberto Duque López; “América Latina en Moscú”, también de Duque López, y “X Festival de cine de Moscú”, de Alberto Navarro.

Como señal de la apertura editorial de la revista, que no tenía problema en desplazarse hacia otras manifestaciones artísticas contemporáneas distintas al cine, está en la edición número 2 de *Cinemateca* el texto “Apuntes sobre el teatro colombiano. Falsas opciones y caminos reales”, del dramaturgo y director teatral Carlos José Reyes. Se trata de un texto de muchas formas simétrico con las búsquedas sobre lo específico que debía tener un cine nacional y dependiente como el colombiano, si bien el teatro llevaba un camino más evolucionado en nuestro medio. Por su parte, Álvaro Medina persevera en su propósito de hablar de la televisión, en este número con un sesudo artículo sobre el Chapulín Colorado: “¡Chanfle!, los superimperialistas no sospecharon tal parodia”, que le sirve de disculpa para lanzar sus buenos dardos contra la televisión colombiana de la época, y de contragolpe, contra el cine que se empezaba a parecer a ella:

La comunicación, en Chapulín Colorado, es ante todo visual. De allí que no acontezca eso que sufrimos en buena parte de los libretos de Las

*hermanas Gutiérrez y en casi todos los de Los Pérez somos así, programas en los que es posible cerrar los ojos y seguir los acontecimientos porque son ante todo auditivos. No, en Chapulín Colorado hay que mirar y oír porque hay una excelente utilización del medio. Una estupenda lección para aquellos que han trasladado la radio a la TV y ahora pretenden trasladar la TV al cine, caso este último del deplorable y pésimo filme titulado Mamagay*⁶.

Por último, en el número 2 aparece un artículo que es emblemático en la reflexión sobre el cine de la época, aunque sea por su carácter “revisionista” y oposicional: “Cine nacional y tercermundismo”, del escritor y crítico de arte Darío Ruiz Gómez. En su estilo siempre lúcido y polémico, Ruiz Gómez cuestiona la voluntad política de nuestro cine y el pantano en el que frecuentemente naufraga. Vale la pena citar los matices en los que se expresa su argumentación:

[...] estos actos de contrición [se refiere a la inclusión de Gian María Volonté, el actor político por excelencia, en Actas de Marusia (1976), el filme de Miguel Littin con el que Ruiz Gómez empieza a desarrollar su tesis] para la gente “progre”, no indican, pues, sino la subsistencia de un problema ya casi secular en la mayor parte del llamado cine político latinoamericano: el que se hace mirando hacia ese público de entendidos, de radicales de coctel, y no desde los verdaderos presupuestos latinoame-



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 2, 1977.

ricanos. Desde el verdadero suelo cultural que podría darle no solo justificación sino fundamentalmente sentido. Porque se hace bajo esquemas preconcebidos —que se toman como lo “político— y no, pues, planteando las razones estéticas de un nuevo cine que quiere ser la expresión de una sociedad en conflicto.

► 6 • Álvaro Medina. “¡Chanfle!, los superimperialistas no sospecharon tal parodia”. En *Cinemateca*, número 2, vol. 1, octubre de 1977, p. 74.

►7• Darío Ruiz Gómez. "Cine nacional y tercermundismo". En: *Cinematoca*, no. 2, vol. 1, octubre de 1977, p. 23.

Por eso lo que molesta en el dedo que sangra, en la sangre que cae sobre la salsa en Asunción de Mayolo-Ospina, no es la escolar referencia a Buñuel sino la incapacidad a la larga de crear elementos simbólicos propios: el film es infinitamente inferior a la idea del guion, por incapacidad de hacer valer la banda sonora —por ejemplo— como factor determinante del clímax. Y el ritmo y el montaje desconocen las posibilidades dramáticas del hecho: no hay un solo plano que nos defina a Asunción, no hay un solo momento definitorio de la tensión interior que debería vivirse. Nada sabemos, fuera del clisé, de esa otra cultura que representa Asunción —esa que sin pretensiones nos dio Alcoriza, el viejo Gavaldón, etc.—⁷.

Ruiz Gómez, en últimas, propone buscar lo específico frente a la tentación del estereotipo y lo general, que se expresa no pocas veces en el tono del panfleto disfrazado de compromiso político:

*¿Qué nos quedó de los esquemas de Carlos Álvarez? Porque los porcentajes de desempleo, de víctimas de la violencia, ese tipo de análisis de nuestros conflictos, lo dan indudablemente mejor cualquiera de nuestros nuevos historiadores. Quiero decir que esa imagen, ese rostro quieto, ese otro país —su verdadero compromiso— careció de interés para un cineasta paradójicamente más interesado en los datos estadísticos, que en ese hombre al cual pretendió ayudar, que esa realidad a la cual pretendió radiografiar. Como si nos queda el **Carvalho**, de Mejía; balbuciente a veces, confuso en sus planteamientos, pero hombre de cine al fin*

y al cabo, ya que las imágenes del baile en palacio, el rostro del muchacho muerto, los guerrilleros en el juicio, son la imagen imborrable de un momento de nuestra historia. Allí la imagen cinematográfica se saturó del clima doloroso, mórbido, de nuestras luchas, de nuestros errores o pequeños triunfos. Allí el plano se satura de nuestra realidad porque es desde ella y no desde un esquema, desde donde se busca un sentido formal. Lo que no ha logrado hacer Luis Alfredo Sánchez, confeccionista de un cine académico, neutro, en donde también, como en Álvarez, los esquemas pretenden decirnos lo que las imágenes son incapaces de decirnos. Cine dentro de ese patrón académico, viejo desde antes de nacer, y que es tan característico de ciertas cinematografías socialistas en donde una particular idea de "realismo" llegó ya al delirio. En donde la fórmula a priori redime el trabajo verdadero: el abundar en esa problemática, el descubrir en ésta su clima de opresión, de miseria, pero también su grandeza, su respuesta a esas inclemencias.

¿Pero entonces, qué es un cine nacional? Si ya en la literatura o en el arte el término puede llegar a molestarnos, hay que darse cuenta de que en lo que al cine se refiere el término nunca deja de tener vigencia. Es más, cada día adquiere consistencia como respuesta a un cine internacional que nada nos dice. El caso de Milos Forman y su necesidad inmediata de incrustarse en una problemática concreta es más que elocuente. La radical inmersión del nuevo cine americano en su problemática señala por un lado esa necesidad temática y por otro la renovación formal de una tradición

*realista. El cine recorre el camino desde el cine mismo: el delirio de la metáfora en **Taxi driver** (Martin Scorsese, 1976) es heredera directa de ciertos momentos de Samuel Fuller —recuérdese **La casa de bambú** (House of Bamboo, 1955), **Los merodeadores de Merrill** (Merrill's Marauders, 1962)— ahora con un contenido más preciso, menos primitivo probablemente, más acentuadamente crítico. Pero es la renovación desde la forma de una temática tradicional, el hacer hincapié como lo pedía Bazin, en el rigor de la puesta en escena ya que en ésta se encuentra determinada esa particular perspectiva del mundo en donde diferenciamos entre un autor y un simple ilustrador de guiones. En donde se traduce el camino de esa verdadera madurez gracias a la cual, como señala Aristarco, es posible pasar del simple relato al período de la novela⁸.*

El artículo se cierra con tres preguntas de las cuales se intuye la respuesta: ¿Es político nuestro cine? ¿Es neutro? ¿Es estetizante? Ruiz Gómez afirma que esos supuestos necesarios para una posible discusión, ni siquiera existen, no se plantean. El texto reivindica ciertas intuiciones momentáneas de **Pasado el meridiano** (1967), de José María Arzuaga: "un rostro atónito, un medio sucio, unos sentimientos perplejos",⁹ aquello que apenas cuatro años después van a reconocer en el director español, Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez en su texto manifiesto "Las latas en el fondo del río"¹⁰. Lo asombroso es que las preguntas que deja en el aire "Cine nacional

y tercermundismo" siguen teniendo vigencia para pensar la dimensión política (o el vaciamiento político) del cine colombiano.

El número 3 de *Cinematoca*, de enero de 1978, trae a Charles Chaplin, Groucho Marx y Howard Hawks en la portada. En esta edición, además de la declaración de propósitos editoriales que ya se ha mencionado, se encuentra el artículo "¿Qué le falta al largometraje en Colombia?", de Lisandro Duque Naranjo, líder de Copelco y un crítico y realizador muy activo y beligerante en la época. No es casual que 1978 sea el año de la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico- FOCINE, que empezó a operar realmente en 1979 como órgano adscrito al Ministerio de Comunicaciones. Isadora de Norden, primera directora de la Cinemateca Distrital, fue a su vez la primera gerente de FOCINE. El texto de Duque Naranjo es también muy dicente del talante político que estuvo en la base del reclamo por un apoyo estatal a la industria cinematográfica:

[...] hay una curiosidad colectiva hacia nuestras producciones, independientemente —y es una desgracia, claro está, esta independencia— de que algunas de ellas despilfarran esa expectativa con películas cuyos contenidos no son necesariamente reivindicativos de nuestra formación cultural frente a las intrusiones deformantes de un alto porcentaje del cine estadounidense que nos llega¹¹.

►8• *Ibid.*, pp. 25-26.

►9• *Ibid.*, p. 27.

►10• Ver: Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez. "El cine colombiano visto desde la provincia. Las latas en el fondo del río". En: *Cine*, no. 8, 1981.

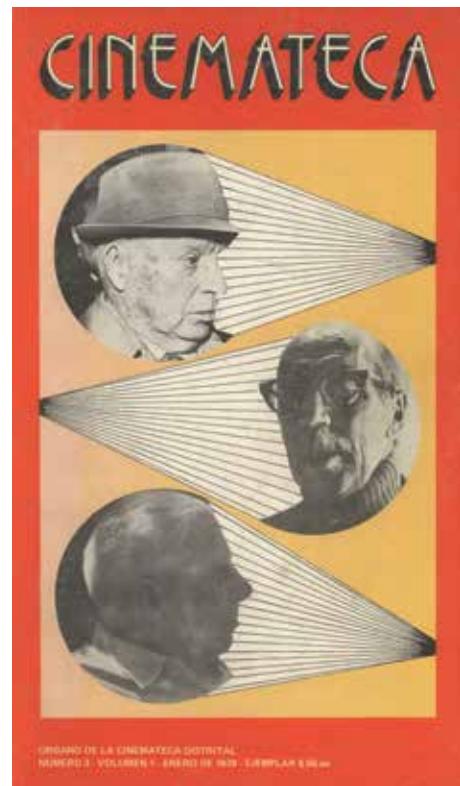
►11• Lisandro Duque Naranjo. "¿Qué le falta al largometraje colombiano?", En: *Cinematoca*, no. 3, Vol. 1, enero de 1978, p. 26.

► **12** • En “Universo de provincia, provincia universal”, un texto de Carlos Mayolo, hay una reflexión que se emparenta con las ideas de Duque Naranjo y las de “Las latas en el fondo del río”. El artículo de Mayolo fue publicado originalmente en la revista caleña *Caligari*, no. 1, de junio de 1983, y fue republicado en la reciente antología editada por Juan Gustavo Cobo Borda y Ramiro Arbeláez, *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia 1897-2000* (Proimágenes en Movimiento, Universidad Nacional, 2010).

► **13** • El título es tomado de una frase del periódico *El Independiente*, de mayo de 1958, y hace referencia a la ex reina Mercedes Baquero. Se usó para anunciar su participación en una película que nunca se hizo.

Hay que contextualizar ese supuesto interés colectivo —y su desperdicio según Duque Naranjo— con los éxitos de algunas películas de Gustavo Nieto Roa (**Esposos en vacaciones**, 1978; **Colombia Connection** o **El taxista millonario**, 1979), Jairo Pinilla (**Funeral siniestro**, 1977) o Jorge Gaitán (**Mamagay**, 1977). Evidentemente las primeras producciones realizadas con apoyo de FOCINE, como **Canaguaro** (Dunav Kuzmanich, 1981) o **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982) van a dar respuestas concretas a nuevas búsquedas temáticas y estilísticas en el cine colombiano que, con el concierto de otros factores en juego, están esbozadas en textos como el de Duque Naranjo¹².

El número 4 de *Cinemateca*, de mayo de 1978, es contemporáneo del lanzamiento de dos libros con ambición historiográfica: *Historia del cine colombiano*, de Hernando Martínez Pardo (Editorial América Latina) y *Reportaje crítico al cine colombiano*, de Umberto Valverde (Editorial Toronuevo). La revista no se desaprovecha la oportunidad y le pide al agudo crítico antioqueño Alberto Aguirre, que los comente. El resultado es un texto con el curioso título de “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”.¹³ El texto de Aguirre es demoledor, a su mejor estilo. Pero el objeto de las imprecaciones de Aguirre es más al cine colombiano que a los textos de referencia:



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 3, 1978.

El cine colombiano tiene una existencia pero no tiene una historia. Intentos esporádicos, tentativas amorfas, realización saltuaria de películas, indican que existe un cine hecho en Colombia. Pero es un cine que no va inserto en el orden social, que no corresponde a una circunstancia, que carece de una dinámica, que no obedece a un

proceso. Por eso carece de historia. Y no tiene personalidad.

Se puede hablar de aquella anécdota (las películas, los nombres) desde 1907 hasta hoy, para construir una crónica. Es lo que hace Martínez. Y lo hace muy bien.

Pero al final la misma pregunta del comienzo, que es igual a la formulada por Valverde: ¿existe un cine colombiano?, ¿por qué no existe aquí una industria del cine? La pregunta en sí está indicando la carencia de historia y, por ende, la carencia de personalidad¹⁴.

El principal reproche de Aguirre a Martínez Pardo es su intento de periodizar el cine colombiano según la ilusión de la historiografía académica más tradicional:

En cualquier proceso social los periodos señalan la presencia de una dinámica, esto es, de una historia. Son las etapas de un camino. Fenómeno que no se presenta en la suma de películas hechas en Colombia a lo largo de los años, y las divisiones que propone Martínez obedecen a esquemas arbitrarios¹⁵.

Lo otro es el hervor patrioter que ve en algunas argumentaciones de *Historia del cine colombiano*, como aquella citada por Aguirre, donde Martínez Pardo dice que Luis Alfredo Sánchez, Alberto Giraldo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, Ciro Durán y Mario Mitrotti y Lisandro Duque “han realizado una serie de obras que permiten afirmar que hay un cine con personalidad colombiana, caracterizado por algunas



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 4, 1978.

constantes que no provienen de una elaboración abstracta sino de una práctica con visos de experiencia”¹⁶. Igual sucede con la afirmación de Martínez Pardo sobre un cine colombiano que habría encontrado su lenguaje en el periodo 1960-71, para “apropiarse de la

► **14** • Alberto Aguirre. “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”. En *Cinemateca*, no. 4, Vol. 1, mayo de 1978, p. 93.

► **15** • *Ibid.*

► **16** • Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978, p. 358.

- 17 • *Ibid.*, p. 241
- 18 • Alberto Aguirre. Art. Cit., p. 94. (Mayúsculas en el original).
- 19 • *Ibid.*, p. 95.
- 20 • *Ibid.*, p. 95.
- 21 • *Ibid.*, p. 97.

realidad con complejidad y establecer una relación con el espectador”¹⁷. Pero, increpa Aguirre;

*¿Cómo es que un cine comatoso y nonato, un cine que gira sobre sí mismo, sin arrancar del cero, que está siempre ‘como en el principio de la historia’, ha logrado ya un LENGUAJE? ¿Qué enfermedad! Es el pecado que se denomina voluntarismo, con su buen adobo patriótico*¹⁸.

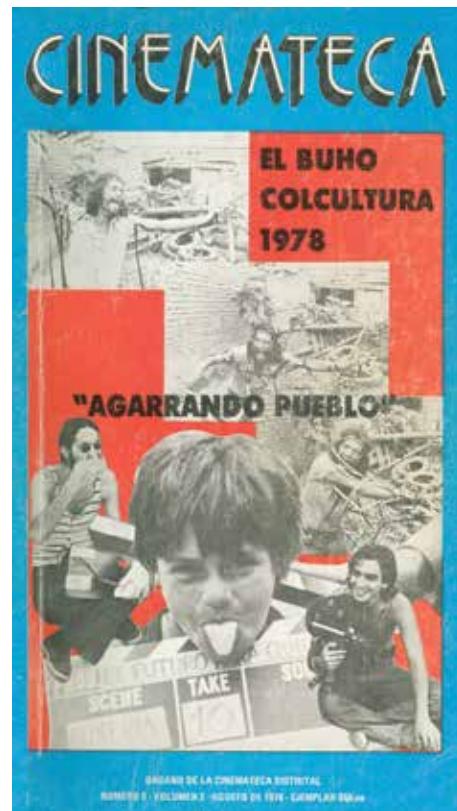
Aguirre reconoce la importante acumulación de datos de *Historia del cine colombiano*: “sus datos sobre exhibición y producción, sus referencias a la crítica, a las revistas, a los cineclubes, son material de mucho valor”¹⁹. Y distingue dos tonos en el libro de Martínez Pardo:

Hasta 1960 opera la crónica, la acumulación de datos. Es la mitad del libro. En la otra mitad se dedica a la polémica, a la disputa sobre el cine colombiano del momento. Abandona la perspectiva histórica (entendida como distancia), que ha mantenido con algún rigor hasta ese momento, para caer de bruces en el debate intestino del cine actual.

*[...] Aquí su libro se emparenta con el de Umberto Valverde. Es otro reportaje de tono subjetivo y polémico. Atizan la boquera. Mucho humo y pocas luces*²⁰.

Al final de su exaltado comentario a los textos de sus colegas, Alberto Aguirre les

reconoce también la virtud de contribuir a aclarar la contradicción radical entre cine comercial (sobrepeso) y cine crítico, la polémica más álgida de los años setenta: “Son dos opciones. Dos caminos diversos. A cada uno el suyo”²¹, remata.



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 5, 1978.

En la edición número 5, de agosto de 1978, se empieza a cumplir el propósito de informar exhaustivamente, “si se quiere”, sobre el cine colombiano contemporáneo. Las notas sobre **Agarrando pueblo** (1978), de Luis Ospina y Carlos Mayolo, y sobre el guion de otro cortometraje, **Cuartico azul** (1978), de Luis Crump y Sebastián Ospina, revelan además el criterio para identificar dos obras que han sobrevivido en el tiempo entre la ingente producción de cortometrajes de la época. Carlos José Reyes por su parte comenta el III Festival de Cine Colombiano en un texto que se titula, de forma programática, “Ausencias y polémicas”.

El número 6, de enero de 1979 y el último de esta primera época de la revista, trae en su portada a tres personajes: Francesco Rosi, Henri Langlois y Raúl Ruiz. El texto sobre Rosi es escrito por Luis Alberto Álvarez, quien ya empezaba a sentar las bases de su prolongada influencia en la crítica de cine en Colombia, con artículos en los que sobresalían la claridad de sus análisis, el horizonte humanista de su argumentación y el carácter primeramente de divulgación de los textos que acometía: “[...] este artículo no puede pretender ser algo más que divulgación. Divulgación, porque se trata de presentar una obra con una cierta organicidad, a un público que no ha tenido la oportunidad de conocerla sino por retazos”²². Álvarez dejaba sentada su convicción de la crítica como una forma de intervención social donde

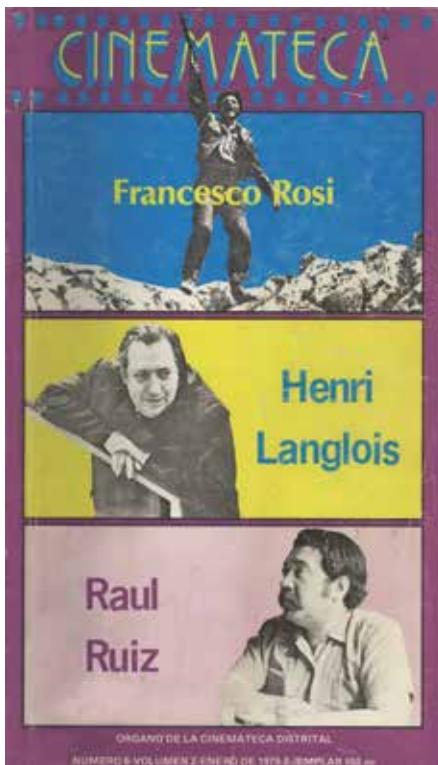
el principal foco era la divulgación cultural, incluso por encima de las polémicas intestinas o las discusiones sobre lo que tendría que ser el cine nacional, frentes que sin embargo el crítico antioqueño no rehuyó.

En el artículo del escritor Jaime Echeverri “El cuento en el cine... y el cuento del cine”, el autor se ocupa del problema de la adaptación literaria, un asunto viejo en cualquier cinematografía y en el que las películas colombianas no eran una excepción. Echeverri ofrece una visión general del problema, aunque en un apéndice del texto afirma que sus reflexiones fueron suscitadas por algunos cuentos llevados al cine por directores colombianos, entre ellos **La hamaca** (1975) y **Rodillanegra** (1976), cortometrajes de Carlos Mayolo, adaptados de textos literarios de José Félix Fuenmayor y Umberto Valverde, respectivamente. Echeverri identifica varios problemas:

El primero sería de traducción. El traslado de un sistema de significación a otro, resulta siempre una aproximación y nunca una exactitud. [...] Si la traducción es difícil en sí misma, al carecerse de elementos que permitan el dominio de un lenguaje el resultado es la tergiversación involuntaria, pero condenable. De allí que, si las películas documentales andan desequilibradas por afición a la verbalidad, los argumentales apoyados en la literatura generalmente se estancan en lo verbal y, cuando se quieren

- 22 • Luis Alberto Álvarez. “Profundo sur: el cine de Francesco Rosi”. En: *Cinemateca*, no. 6, Vol. 2, enero de 1979, p. 27.

► 23 • Jaime Echeverri. "El cuento en el cine... y el cuento del cine". En: *Cinemateca*, no. 6, Vol. 2, enero de 1979, pp. 47-48.



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 6, 1979.

aproximar al lenguaje visual, obtienen imágenes débiles, insignificantes.

El otro problema también lo habíamos esbozado antes. Es la discordancia entre palabra e imagen y que denota la precariedad de dominio del lenguaje cinematográfico.

[...] Otro aspecto conflictivo surge de la puesta en escena. Nuestro país carece de

tradición teatral, en su sentido real. Y, aunque el teatro surge sorpresivamente en los últimos diez años, se convierte en un discurso político que, como tal, acoge el maniqueísmo explotadores-explotados, o represores-reprimidos, hasta el punto de que al público le basta ver una sola pieza y asegurar sin temor que no se perdió ninguna en los últimos años. [...] Existe un buen número de personas dedicadas a la actuación, pero su desenvolvimiento en escena peca por defecto de matices o por el estereotipo²³.

Cinemateca en los años ochenta y frente al nuevo milenio

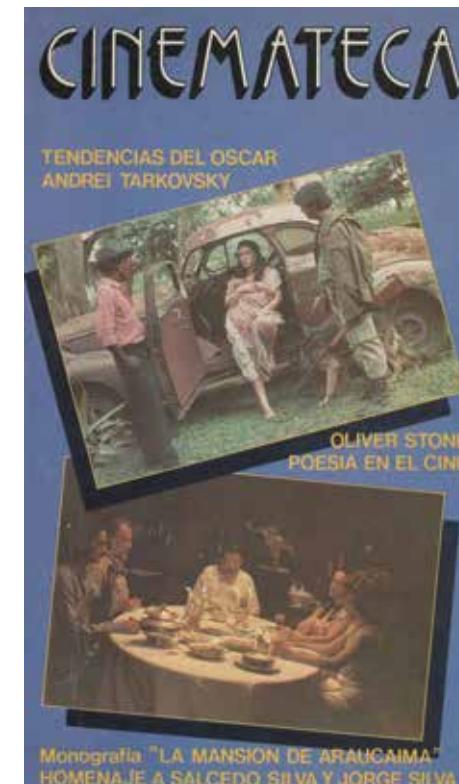
La revista *Cinemateca* reaparece entonces en el periodo 1987-1988, cuando se publican los números 7, 8 y 9, en plena efervescencia de la época de FOCINE, y en momentos en que el modelo de apoyo de la compañía mostraba señales evidentes de desgaste, por una suma de hechos imposibles de ampliar aquí, pero que se podrían resumir en falta de compromiso y honestidad de todas las partes involucradas en hacer viable el mecanismo de financiación estatal (productores, exhibidores, distribuidores y, por supuesto, pero no solamente, los agentes encargados de implementar la política pública).

El número 7, dirigido por María Elvira Talero, se apoya en un comité editorial que

incluye a Diego Rojas, Guillermo González, Santiago Mutis y la propia María Elvira Talero, y en él aparece una monografía sobre *La mansión de Araucaíma* (1986). Entre los textos sobre el segundo largometraje de Mayolo, sobresale el de R.H. Moreno Durán, "El falansterio violado". El escritor no se muestra especialmente a gusto con el resultado de la adaptación del libro de Mutis:

De cualquier forma, frente a un texto tan atractivo y pese a sus menores posibilidades de ser traducido a otro género -cine, pero también teatro-, lo ideal sería hacer abstracción del ilustre modelo y ejercer plenamente la libertad de recrearlo al antojo y riesgo del director, crear otra obra, en otro ámbito, en otra circunstancia, con identidad estética propia. Sin embargo, la película que comentamos acusa un excesivo terror reverencial y a ningún lector del libro se le escapará el hecho de que lo que ve en la pantalla proviene del libro que leyó²⁴.

Del mismo número sobresale una encuesta a cinematografistas colombianos, a quienes abordan con la pregunta ¿por qué hace usted cine? En esta edición responden Lisandro Duque, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Camila Loboguerrero y Jaime Osorio. La pregunta tiene una larga tradición en el cine colombiano, como lo prueban encuestas similares hechas en las revistas de los años sesenta, y casi que implica siempre una posición de algún modo vergonzante, como si



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 7, 1987.

hacer cine fuera un desperdicio impensable o un lujo burgués en un país con problemas más urgentes que resolver.

La contraportada del número 7 de *Cinemateca* es toda una curiosidad. Para promocionar el Festival de Cine de Cartagena y a

► 24 • R.H. Moreno Durán. "En torno a *La mansión de Araucaíma*. El falansterio violado". En: *Cinemateca*, no. 7, 1987.

► 25 • Hernando Martínez Pardo, "El mediometrage de FOCINE", *Cinemateca*, no. 8, 1988, republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, Op. Cit. p. 188.

Colombia como lugar de filmación de películas con capital de otros países, se rubrica sin empacho el siguiente eslogan "Colombia y Macondo son la misma cosa". Las discusiones actuales sobre la Comisión Fílmica, el uso de las marcas país con sus inevitables reduccionismos o incluso las polémicas por el nombre de los premios nacionales de cine adoptados por la recién creada Academia colombiana demuestran que son circulares y que la historia se repite (la segunda vez como farsa, según la frase de Marx).

En el número 8 de *Cinemateca* aparece Hugo Chaparro como editor. En el contenido se destaca un juicioso balance sobre el mediometrage colombiano escrito por Hernando Martínez Pardo, con su habitual ambición sistemática y sus opiniones siempre polémicas. El corpus analizado corresponde naturalmente a los trabajos realizados dentro del programa *Cine en televisión*, creado por FOCINE como un punto intermedio de producción industrial, que tuviera al menos garantizada la exhibición, un cuello de botella que la entidad estatal nunca pudo resolver.

El autor identifica ciertas tendencias en esta producción entre ellas la de los mediometrages que cuentan una historia y la de aquellos que privilegian la atmósfera, el ambiente (cine de autor en la expresión de Martínez Pardo). Respecto a lo primero afirma:

La mayoría de los mediometrages se ha propuesto narrar una historia y muchos lo han logrado en forma excelente. En algunos se percibe algo que me parece muy importante: la preocupación centrada en la actividad de narrar, calculando cada momento para llevar de la mano la emoción del espectador. El autor ama la historia que quiere contar, vive sus personajes y los ve reaccionando ante determinados acontecimientos.

De ahí han salido obras con fuerza y capacidad de emocionar intensamente; Aquel 19 (C. Mayolo, U. Valverde, 1985), El hombre de acero (C. Duplat, 1985), Semana de pasión (J. Luzardo, F. Riaño, 1984), Atrapados (J. J. Vejarano, 1985), Juegos prohibidos (Camila Loboguerrero, Beatriz Caballero, 1986), Querida Romy (F. Ramírez, 1986), Ella, el chulo y el atarván (F. Vélez, M. Arias, 1986), Con amigos así (L. A. Restrepo, L. González, 1986), La carta (D. L. Hoyos, María Lozano, J. Bonilla, 1987), Momentos de una vida (Patricia Restrepo) y De vida o muerte (Alexandra Cardona, J. Osorio, 1987)²⁵.

Sobre la segunda tendencia polemiza Martínez Pardo, con blancos concretos:

He dejado para el final este grupo por ser el más polémico. Al leer las entrevistas publicadas en el número 14-15 de la revista Arcadia va al cine —un número de lujo— se tiene la impresión de que se está preparando un manifiesto, si no es que ya existe, en contra de la dramaturgia de

historia y para proclamar que lo único que cuenta en una película es el ambiente, la atmósfera. La impresión se confirma al leer los análisis escritos en El Colombiano por Luis Alberto Álvarez.

Con seguridad voy a simplificar los hechos, pero tampoco tanto como para falsear la realidad. Desde hace rato se ha ido construyendo la imagen de la televisión como el enemigo: el monstruo centralista, bogotano, mediocre y comercializado que no ha hecho sino participar muy activamente en la degradación de este país. Con tal imagen todo lo de la televisión resulta terrible, la maldad personificada, y como los dramatizados televisivos prefieren narrar historias hacerlo se volvió un estigma. Con estas premisas se postula otra dramaturgia, la de ambientes y atmósferas, como la dramaturgia, la única y verdadera. Cuando menos la más noble.

En la exaltación de la teoría del ambiente influyó mucho el logro indiscutible de Los habitantes de la noche (V. M. Gaviria, 1984), punto de llegada de experiencias anteriores de Gaviria en la misma línea. Pero se la convirtió en el modelo. Muchos ya, por principio, no querían contar historias sino apenas una tenue línea que reuniera varias situaciones que, a su vez, serían las que construirían el ambiente. Eso no tiene nada de malo. El cine francés, el italiano, el alemán y el norteamericano han creado obras de valor reconocido con esta dramaturgia. El problema está en mitificar algo que no es sino una entre muchas formas de narrar.

El paso siguiente, es proclamar al Profeta, al ser que encarna el ideal. Luis Alberto Álvarez escribió lo siguiente: "La vieja



▣ Cubierta de la revista Cinemateca, no. 8, 1988.

guardia, de Víctor Manuel Gaviria, una historia de jubilados del ferrocarril de Antioquia, realizada con actores no profesionales y que, en mi concepto, no solo es la mejor película entre los mediometrages televisivos de FOCINE, sino la película más bella y madura que se haya filmado jamás en este país" (El Colombiano, abril 28 de 1985), y, como si fuera poco, dos párrafos

► 26 • *Ibid.*, p. 190-191. *más adelante afirma que “haber visto con dos días de diferencia Los habitantes de la noche y La vieja guardia (1985) me lleva a una afirmación que no está hecha a la ligera: Víctor Gaviria es el realizador más importante del cine colombiano y hasta hoy el único y verdadero autor que haya surgido entre nosotros”²⁶.*

Estas polémicas intestinas entre críticos, no son pocas en el cine colombiano y las revistas son el lugar privilegiado para seguir las y situarlas en el contexto de su época.

En el número ocho responden a la pregunta de por qué hacen cine los directores Luis Alfredo Sánchez, Sara Bright y Mady Samper. El último número de esta segunda fase, el nueve, está fechado como ya se dijo en julio de 1988 y su editor es Guillermo González. **Técnicas de duelo** (1988), el filme de Sergio Cabrera, es el motivo de la portada; en páginas interiores se publica una entrevista de González con el director, el diario de filmación de la película y un comentario de Hugo Chaparro, “Sobre un asunto de honor”. Este segundo periodo acabó abruptamente y no logró consolidar una reflexión paralela a un periodo de intensas contiendas ideológicas como los años ochenta; mucho de ese tinglado de ideas puede leerse con mayor desarrollo en *Cine y Arcadía*.

La tercera época de *Cinemateca* es igual o más melancólica, por la evidencia de políticas a corto plazo que no pocas veces lastran el



▣ Cubierta de la revista *Cinemateca*, no. 9, 1988.

trabajo de las entidades públicas. El número 10 de noviembre/enero de 2000 tiene una portada de **Bajo el cielo antioqueño** (1925), un filme del periodo silente que recientemente se había restaurado, y viene con un dossier sobre cine colombiano, que combina presente y pasado. Hay un ambicioso texto de Orlando

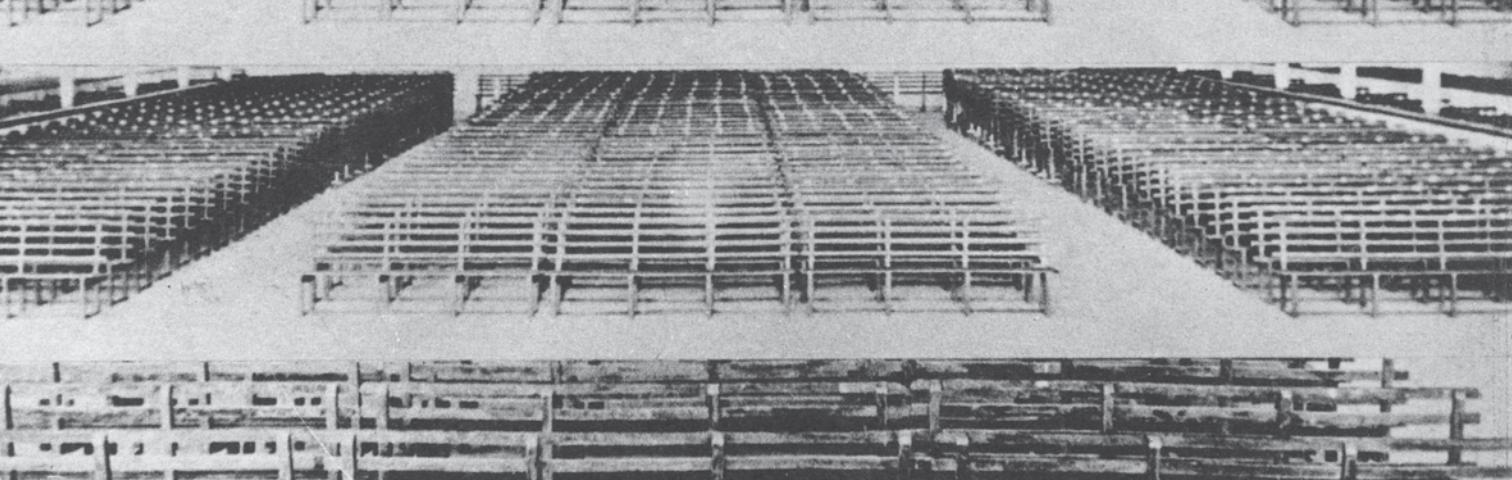
Mora, “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un filme”, un texto autorreflexivo y con aportes históricos de parte de uno de los críticos colombianos con más regularidad en su ejercicio. Una sección, Cinema Novo, trata de responder al desafío de entender el signo de los tiempos reflejado en el cine contemporáneo de los años noventa. Textos de esta sección como “Crisis del personaje, crisis de la persona”, de Pedro Adrián Zuluaga o “El cinema líquido del ciberespacio”, de Felipe César Londoño, dan cuenta de esos cambios que afectaban el oficio entero de la crítica incluso antes de la migración generalizada hacia internet.

Cinemateca atraviesa pues tres décadas, aunque en breves periodos que impiden la

formulación de propósitos editoriales de largo alcance. Pero siempre fue una constante la libertad editorial que la caracterizó y la forma que en ella tuvieron acogida voces de mucho peso en la cultura colombiana, antes de que la crítica de cine se convirtiera en el compartimento estanco que con frecuencia es hoy en día. Cuán difícil es que intelectuales o creadores de gran peso en la cultura nacional como los que escribieron en *Cinemateca* —R.H. Moreno Durán, Juan Gustavo Cobo Borda, Álvaro Medina, Carlos José Reyes, entre los más destacados— hagan lo propio hoy en nuestras revistas de cine. Y parafraseando a Paulo Antonio Paranaguá, podríamos decir que el cine es algo demasiado serio para dejar su análisis en manos de críticos de cine. ▣



▣ Cubiertas de la revista *Cinemateca*, no. 10, 11 y 12, 2000.



Cine para leer

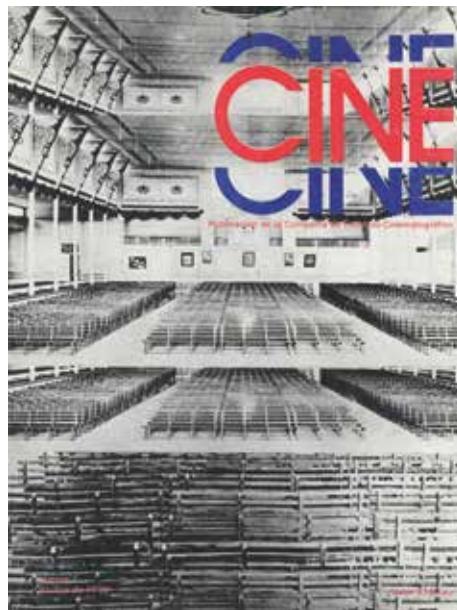
► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

Cine para leer

Hugo Chaparro Valderrama / Laboratorios Frankenstein ©

Con pragmatismo editorial y fervor patriótico en términos cinematográficos, Isadora de Norden, gerente de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), recibía al lector del primer número de la revista *Cine* con un texto en el que manifestaba su comprensión ante “las limitaciones inherentes a una revista de esta índole”, limitaciones definidas por el riesgo de una publicación especializada, leída por el gueto cautivo que nunca ha sido tumultuoso en Colombia.

Alertó de una manera sensata de que se trataba de un “público importante pero necesariamente limitado”, y se interesó por “divulgar las actividades de las cinematografías nacionales, y las de los países de América Latina. Obviamente, a la que más amplia y detalladamente que querríamos referirnos es a la colombiana”.



▣ Cubierta de la revista *Cine*, no. 1, 1980.

Además de las consideraciones sobre el paisaje doméstico en relación con el cine, Isadora brindaba a los críticos de entonces la generosidad de sus páginas para contrarrestar la mezquindad del espacio que se iría reduciendo con el tiempo a niveles bonsái en los diarios del país.

“*Cine* quisiera llenar un cometido muy específico”, escribió Isadora:

Darles a los críticos o comentaristas del país la posibilidad de redactar textos de

cierta extensión (idealmente, de cierta profundidad también) para los cuales no hay cabida por lo general en los órganos de información escrita. Es posible comentar una película en seis o siete líneas; Cine no considera que tal cosa sea también, forzadamente, deseable, y que hay escritores, como hay temas, que requieren de mayor dilación.

Aclarados los criterios de la publicación, hizo de Hernando Valencia Goelkel el director de una revista que permitía la confianza en la inteligencia del crítico literario hecho crítico cinematográfico, con un talento semejante al que definió la escritura de James Agee en la prensa norteamericana de los años 40 según el poeta británico W. H. Auden: su trabajo periodístico tenía “un valor literario permanente”.

Cine revivió la tradición del riesgo y su pasión para que la escritura cinematográfica no sucumbiera a la soledad de los artistas.

Desde el primer número, publicado en octubre de 1980, el lector tuvo la certeza de su línea editorial: el cine doméstico tenía que nutrirse del cine de otras geografías y otras épocas.

Tras la carátula donde aparecían las butacas del Salón Olympia, inaugurado por la familia Di Domenico en Bogotá el 8 de diciembre de 1919 —con capacidad para 6.000 espectadores y diversidad para entretenciones paralelas

a la exhibición de películas como bailar, patinar, presentar combates de boxeos, partidos de hockey, actos de ventriloquía y contorsionismo, además de disfrutar con el gusto de rozarse el cuerpo entre la multitud y coquetear, en un camino de doble vía sexual que confundía a hombres y mujeres en el salón, lo que era una ganancia adicional al precio de la boleta—, el lector entendía a través de las páginas de *Cine* que las fronteras no existen en el mundo interminable de una pantalla.

Hernando Salcedo Silva entrevistó a Pedro Moreno Garzón, pionero del cine colombiano, que trabajó a órdenes de los Di Domenico, ilustrándose en el texto (“Cine colombiano. Los años veinte”) con la imagen pálida y ojerosa de la actriz italiana Mara Meba, diva fugaz de un melodrama tan superlativo como su título, **El amor, el deber y el crimen** (Moreno Garzón, 1925), y con la fotografía angelical de Isabel Von Walden en un jardín de rosas, actriz de **Aura o las violetas** (Moreno Garzón/Vicenzo Di Domenico, 1924) —“una muchacha muy bonita”, la definió Moreno Garzón, “de rostro suave y dulce”, que aceptó trabajar en la película “por ser hija de extranjeros y no compartir los prejuicios contra los actores”—.

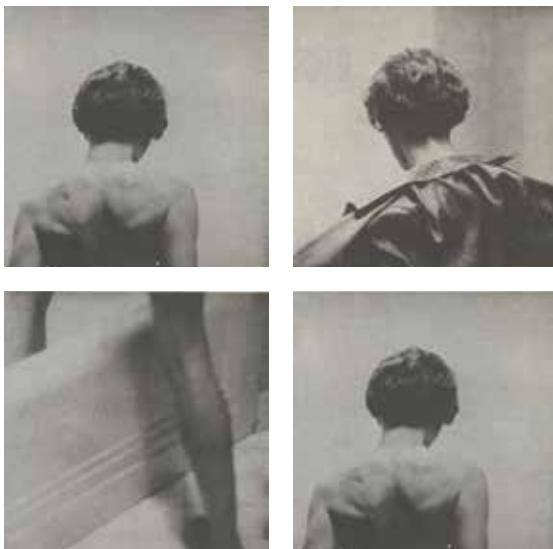
Al carácter lánguido pero esforzado del cine colombiano y sus pioneros, tras la quimera del oro en la pantalla, seguía el despliegue del mapa entre el acá y el allá. Diego León Hoyos escribía “Sobre monstruos y dobles”,

tomando como ejemplos para un texto sobre el miedo y sus variaciones a Roman Polanski, William Friedkin y Werner Herzog, mientras recordaba películas tan pedagógicas como **El inquilino** (Polanski, 1976); **El exorcista** (Friedkin, 1973), y esa aventura hacia el desquiciamiento, **También los enanos empezaron pequeños** (Herzog, 1970). “Ni el hombre ‘civilizado’ ha abandonado la barbarie, ni las sociedades modernas son esa cristalización misma de la razón que quisieron los humanistas”, concluía de manera esperanzada Diego León.

Una entrevista de Patricia Restrepo con Guillermo Cabrera Infante (“Opiniones de Caín”), sirvió para que la rubia y el chino mulato intercambiaran películas, novelas y suicidas —Andrés Caicedo y Ricardo Vigón—; Carlos Freer enseñó el panorama de un país casi invisible en sus imágenes filmadas (“Costa Rica: nuestro cine”); Luis Ospina, nuestro cinéfilo de cabecera, publicó dos textos sobre el *hit parade* del cine mundial y el documental (“25 años de encuestas: lo mejor de la producción mundial” y “El cine político de Emile De Antonio”); un rescate de Frederick Palmer evocó el sabor dulzonamente ingenuo y encantador que hace parte de la arqueología cinematográfica (“Breviario del guionista en 1919”), donde la Palmer Photoplay Corporation de Los Ángeles aseguraba que “solo existen treinta y seis situaciones dramáticas fundamentales cuyas diversas facetas constituyen las bases de todo



▣ Logotipo de FOCINE.



Imágenes de **Psycho** (Hitchcock, 1960) publicada en el artículo "Piscosis o el psicoanálisis del auditorio" de Miguel Falquez, Cine, no. 2, 1981.

drama humano", siendo algunas de ellas la súplica; la liberación; el crimen seguido de venganza; el ser víctima de la crueldad o del infortunio; la rebelión; el odio a los parientes; el adulterio homicida; la imprudencia fatal; los crímenes involuntarios del amor; el homicidio de un pariente a quien no se había reconocido; el sacrificio de sí mismo por un ideal o por motivos de familia; el descubrimiento de que la persona amada es indigna; los obstáculos en el amor; los celos infundados; el amar a un enemigo o el extravío de personas amadas.

Elo y un texto de Bill O'Connell, tomado de la revista *Film Comment* de septiembre-octubre de 1979, es decir, la solidaridad del cine ante todo, sirviendo *Film a Cine*, sobre el deterioro del color en las películas ("Fade Out"), garantizaban el buen comienzo de una revista hecha por cinéfilos y para cinéfilos, ilusionados con leer y escribir más y mejor según lo permitiera la práctica periódica de la publicación.

Algo dudoso, pero no del todo imposible, cuando el respaldo institucional garantizaba su continuidad. La historia de las revistas de cine en Colombia no ha sido menos tortuosa que la historia del cine registrado por sus cronistas en esas mismas revistas. Desde la publicación en 1908 de *Cinematógrafo*, dirigida por Manuel Álvarez Jiménez en Bogotá, hasta que nace, crece y muere *Cine*, desde finales de 1980 hasta su número diez (septiembre-octubre, 1982), el papel protagónico que ha tenido el cine para leer en el cine colombiano, cifra la ansiedad de sus críticos por contribuir a través de la escritura al desarrollo del país recreado visualmente.

A mediados de los años setenta, los lectores celebraron el exceso y su camino hacia la sabiduría según la revista *Ojo al cine* (cinco números publicados en Cali desde 1974 hasta 1976). Las limitaciones señaladas por Isadora de Norden años después en *Cine*, fueron motivo del canto del ci(s)ne, explícito



Facsimil de la primera página del *Cinematógrafo*, 1908.

en el último editorial que se publicó en el número 5 de *Ojo al cine*:

Después del enfático apogeo que significó la aparición de nuestro número 3/4, hemos ido enfrentando el pánico económico, la inacción espiritual y, en últimas, casi la muerte. Estas líneas son, en efecto, una expresión de moribundez. Quisimos hacer de esta revista una realidad mensual, pero los avatares de distribución, de pagos y cobros, de una nómina de colaboradores estables, del estado psicológico grave y crítico de los primeros responsables, han dilatado la aparición de Ojo al cine número 5.

Y para ello hemos tenido que hacernos algunas concesiones, rebajar la calidad del papel, de las ilustraciones, levantar sostenidas intolerancias hacia ciertos autores y ciertos textos, confiando, en últimas, que la empresa general marche, y en los tonos que ha sido costumbre hasta ahora, que sea una publicación audaz, que aporte nuevos términos de comprensión del cinematógrafo.

Críticos al borde de un ataque de nervios, la situación, antes y después de *Cine*, no varió del todo en la carrera contra el destino que ha decidido la vida de las revistas, semejantes a milagros en el país del Divino Niño.

Aunque se cuentan empresas editoriales, prósperas en su cantidad, el riesgo del lector apático ha sido un peligro compartido, capaz de reducir la gran ilusión a un par de números, evocados después con nostalgia.

Excepciones que confirman con su heroísmo la norma: la revista *Películas*, de los hermanos Di Domenico, que alcanzó algo más de un centenar de números desde que empezara a publicarse, en 1916, hasta que se convirtiera en un fantasma del paisaje; *Películas y exhibidores* registró otro tanto a finales de los años 60; *Arcadia va al cine* se sostuvo durante seis años y varios números, gracias a la obsesión de su editor y gestor, Augusto Bernal Jiménez, un cinéfilo que suda celuloide derretido en las maratones fílmicas donde se ejercita día tras día; *Kinetoscopio* mantiene su longevidad a pesar de la ausencia que hace extrañar la



Fotograma de **El inmigrante latino**, 1980, Nieto Roa, publicado en *Cine*, no. 3, 1981.



Fotograma de **Canaguaro**, 1981, Dunav Kuzmanich, publicado en *Cine*, no. 4, 1981.

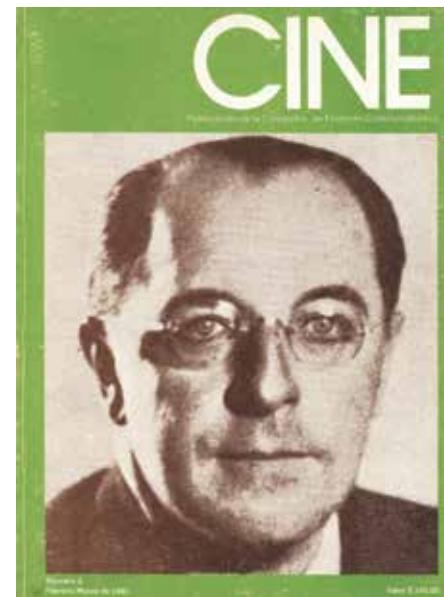
actitud generosa de sus fundadores: Paul Bardwell, Luis Alberto Álvarez, Juan Guillermo López.

Cine mezcló el cómo, el quién y con quiénes hacer una revista que rebasara lo artesanal y aprovechara lo institucional para seguir adelante aunque Isadora fue enfática:

Quiero dejar en claro que no va a ser ésta en modo alguno una publicación de las llamadas institucionales. No se pretende hacer con ella relaciones públicas ni adornar la imagen, mala o buena, que de la Compañía [de Fomento Cinematográfico, FOCINE] puedan tener sus eventuales lectores; y, por supuesto, tampoco busca divulgar las otras actividades que FOCINE desempeña ni las que haya de emprender en el futuro.

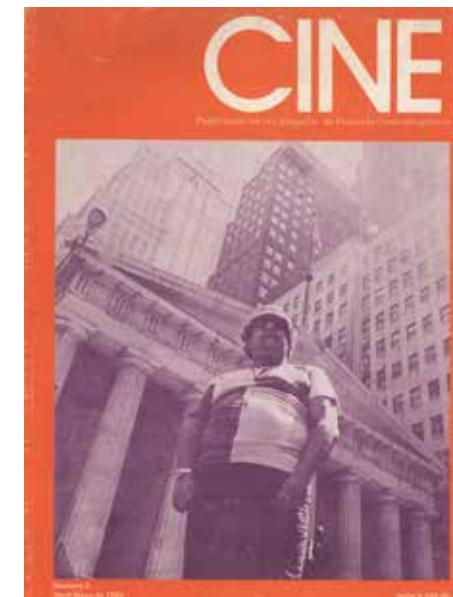
La promesa se iría cumpliendo al pie de las letras escritas y leídas por los que mantuvieron la función de *Cine* y su calidad.

Las carátulas sugerían la variedad del placer, sin importar de dónde viniera la imagen: G. W. Pabst en el número dos; Carlos Benjumea en **El inmigrante latino** (Nieto Roa, 1980), pintó de violeta la edición número tres; en el número cuatro aparecía la imagen de una película que es ahora secreta y mítica en el cine colombiano, **Canaguaro** (Dunav Kuzmanich, 1981); el rostro de un director independiente en México desde los años setenta, Paul Leduc, aparecía en el número cinco.



Cubierta de la revista *Cine*, no. 2, 1981.

Las ediciones restantes presentaron a Helmut Berger en versión travesti de cabaret cinematográfico según la dirección de Luchino Visconti en **La caída de los dioses** (1969); al director de fotografía Michael Ballhaus, quien le diera su talento y su ojo a Rainer Werner Fassbinder en varias de sus películas; el número 8 se presentó con aire fúnebre registrando la escena del cementerio en **Pasado el meridiano** (José María Arzuaga, 1965), y un aviso a manera de cartel anunciaba en el número 9 la edición especial preparada para el XXII Festival de Cine de Cartagena, 1982.



Cubierta de la revista *Cine*, no. 3, 1981.

La última edición de *Cine* fue ilustrada con una imagen de **Tiempo de revancha** (Adolfo Aristarain, 1981), una ironía cuando ya la revista no pudo tomar revancha alguna para recuperarse y renacer más allá de ese número.

Aunque se hizo lo que se pudo de la mejor manera que se pudo. La única vez que Isadora escribió de nuevo en trance editorial fue en el número 9. Su interés por el cine colombiano se manifestó en el encargo que se le hizo a Hernando Martínez Pardo para que escribiera un ensayo ("Panorámica del cine colombiano



ii Fotografía del taller de Michael Balhaus en Medellín publicada en revista *Cine*, no. 7, 1982.



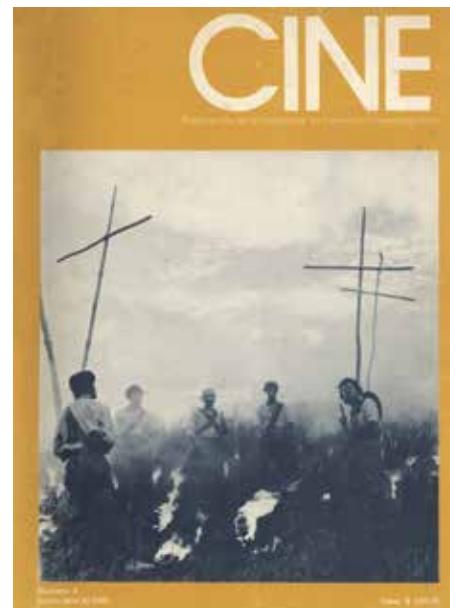
ii Imagen de **Pasado el meridiano**, José María Arzuaga, 1965, publicada en *Cine* no. 8, 1982.

1958-1982”), y por el evento en el que se publicó: el Festival de Cine de Cartagena.

La Compañía tiene grandes esperanzas en que la muestra de películas colombianas que haya de presentarse en Cartagena, refleje un adelanto cualitativo en la creación fílmica del país, derivado en parte del apoyo económico que FOCINE le está proporcionando a la industria. Como lo indica su sola presencia activa en el Festival, FOCINE considera que su tarea de fomento no debe limitarse exclusivamente a facilitar la financiación sino que también debe atender, así sea parcialmente, a aspectos como la preparación profesional. Dentro de este criterio, este año la Compañía ha efectuado una serie de talleres y seminarios, a cargo de expertos de merecida reputación internacional, y sobre diversos aspectos del trabajo cinematográfico.

Hemos creído oportuno, a fin de que tenga una mayor difusión, incluir en este número especial la versión inglesa del magnífico ensayo del crítico e historiador Hernando Martínez Pardo sobre los últimos veinticinco años del cine en Colombia, concretamente sobre la producción de largometraje.

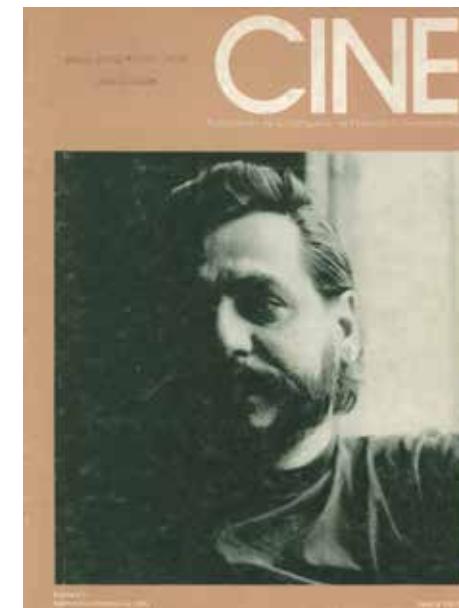
Las palabras son una semblanza del trabajo realizado en colaboración con Hernando Valencia Goelkel y su comité editorial, compuesto por Isadora, Diego Rojas y Alberto Navarro. También la evidencia de un deseo: que los invitados internacionales, de paseo por Cartagena, pudieran conocer de qué se trataba el cine colombiano con la juiciosa precisión para



ii Cubierta de la revista *Cine*, no. 4, 1981.

revisar las variaciones de la pantalla doméstica a la manera de Martínez Pardo.

Una bandera de *Cine*: atestiguar lo que estaba sucediendo con los directores, guionistas y técnicos nacionales, empeñados en ver y en filmar el escenario de Colombia. Cuando se vislumbró, a principios de los años ochenta, una transformación en el temperamento local, quizás lenta pero estimulante, descrita por Diego León Hoyos —al mismo tiempo que asumía con valor la empresa de analizar y hacerle su disección a las películas



ii Cubierta de la revista *Cine*, no. 5, 1981.

realizadas por Gustavo Nieto Roa—, como “el testimonio de esta época en que el país está cambiando su acostumbrado folclor y su retórica por Claudia de Colombia y Bruce Lee”¹.

Aunque la risa esmaltada y fosforescente de la diva popular, las contorsiones acrobáticas de Bruce Lee o títulos como **El taxista millonario** (Nieto Roa, 1979) y **Amor ciego** (Nieto Roa, 1980), fueran solo la punta del iceberg comercial que entonces, como ahora, no logra romper el hielo para encontrar a su público.

► 1 • “El inmigrante, de Nieto Roa, en *Cine*, número 3.

► 2 • “¿Nacionalización al desnudo?”, en *Cine*, no. 3.

La cortesía bogotana de Hernando Salcedo Silva sugería: “**Las cuatro edades del amor** [Triana, Giraldo, Mitrotti, Durán, 1981] no es el ideal para un cine auténtico pero, por lo menos, representa más trabajo puramente cinematográfico que el ordinario cine nacional de consumo”².

Aun así, esta clase de pioneros, tardíos cuando se publica *Cine*, construyeron, a su manera, el futuro.

Respondían a la pregunta que se hacía Paul Eluard —“¿En qué forma se relaciona la creación artística con el cine, que constantemente se devora a sí mismo, sin dejar otro rastro que su frágil existencia como novedad?”—, citado por René Clair en otro rescate que hizo la revista, su discurso pronunciado en una reunión de cineclubs que tuvo lugar en la Venecia del lejano 1950 —¿O cercano 1950? Al fin y al cabo, el título del discurso de Clair es “Un presente que no pasa”—.

En términos locales: ¿Cuántas veces ha empezado el cine colombiano como una *novedad*, demostrando la persistencia de la visión que crea la ilusión del movimiento en el transcurso de la historia? Varias veces. La novedad ha sido intermitente. Atraviesa el siglo XX y cruza al XXI murmurando con el vigor de un fantasma que se fortalece cada vez más —aunque el término *industrial* todavía no se aplique al arduo cine local—. Lo explicó

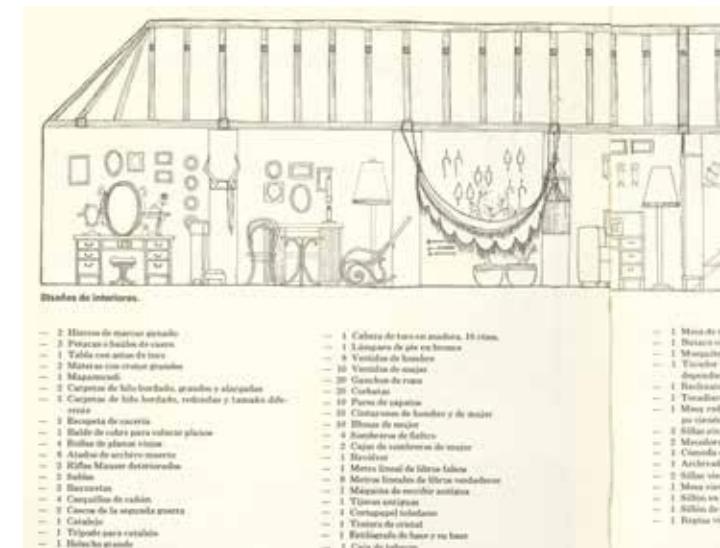
Martínez Pardo en su “Panorámica del cine colombiano 1958-1982”:

Recorriendo la historia se encuentra que desde las Actualidades de 1907, o desde El drama del 15 de octubre, primer largometraje en 1915, la constante ha sido la discontinuidad en la producción, la recurrencia periódica de crisis, desapariciones y resurgimientos que nunca pasaron de una docena de películas en cinco años, que fue la máxima duración de uno de esos “apogeos” (1922-1927). A la discontinuidad hay que agregar la terquedad en pretender imitar otros cines. En tales condiciones era imposible que se diera relación del espectador con el cine nacional, progreso en el manejo de su lenguaje estético que permitiera la apropiación de la realidad; era imposible también que creciera la infraestructura y que surgieran enfoques analíticos y teóricos, para no hablar de los capitales porque me llevaría a discutir de entrada, sin datos previos, la famosa controversia sobre si no hay cine porque no existe inversión o si no se invierte porque no hay cine.

Hacia los años ochenta y luego de una larga historia que moldeó con el tiempo el oficio de la crítica de cine, sus cronistas se acercaron a los pioneros y a sus descendientes como espectadores implacables, solidarios o angustiados por un sueño que se hacía realidad, filmado en cámara lenta, afrontando la ruina o la posibilidad de que las películas fueran veladas en cámara ardiente.



▣ Artículo “La agonía del difunto” publicado en *Cine*, no. 5, 1981.



▣ Fotograma de **La agonía del difunto**, Dunav Kuzmanich, 1981, publicado en *Cine* no. 5, 1981.

Compañeros de viaje en la ruta de las dificultades, tendrían que pasar muchos años para dejar atrás la retórica que saludaba al cine en una publicación de Carmen de Bolívar llamada *Ecos de la montaña* —o “Eros de la montaña”, como sugiere la lujuriosa invención de un corruptor de pruebas—, clamando en 1914 “que venga, que venga el cine para disipar el tedio y su influjo preocupativo”.

El tiempo y su calendario avanzarían después hacia una actitud distinta; a los textos de otros críticos —Luis David Peña y Camilo Correa en los años 40; Gabriel García Márquez,

► 3 • Revista *Cinemateca*, no. 1. Vol. 1. julio, 1977.

Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva, Ugo Barti en los cincuenta y sesenta; Umberto Valverde, Gustavo Ibarra Merlano, Orlando Mora, Jorge Nieto, Alberto Aguirre, Luis Alberto Álvarez y nuestra primera dama del cine, Margarita de la Vega Hurtado, algunos de ellos desde los años cincuenta hasta los años setenta y ahora—.

Cuando el tiempo y su aprendizaje hicieron posible que un crítico comprendiera su oficio como lo asumió Andrés Caicedo, respondiendo a la pregunta que se le hizo en una encuesta acerca del terrorismo o el paternalismo de los críticos colombianos:

Primero que todo, considero que es más saludable una actitud terrorista que paternalista. Pero para lograrla es necesario contar con un medio propio, como es el caso de nosotros con la revista Ojo al cine. Cuando un crítico enfrenta una serie de condiciones con las distribuidoras y con el exigente gusto mediocre del espectador medio, su crítica se irá ablandando, irá haciendo concesiones, no importa que muchas sean involuntarias. Ugo Barti y Carlos Álvarez han escrito terrorismo, pero hoy por hoy el panorama es mucho menos alentador. Hay que alertar al espectador, darle conciencia del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir al cine, convencerlo de que la mayoría de las veces detrás del producto se encuentra una ideología dirigida en forma vertical contra el consumidor. Hay que desmitificar los falsos valores, las grandes celebri-

*dades, los mensajes de “gran importancia”. Uno encuentra muchas veces lo mejor en lo trivial. Dedicarle la atención necesaria a la importancia de Jerry Lewis es un acto de terrorismo. Arremeter contra el cine político italiano o contra un filme como **El pasajero** (Antonioni, 1975) también. Siempre, de la crítica, me ha gustado lo insólito, lo audaz, lo irreverente, lo maleducado. Para esto sería bueno encontrar un método que universalice lo personal. Cada gusto es una aberración³.*

Dos extremos divididos entre el antes y el después de los textos que surgían por obra y gracia de un arte: el cine y sus imágenes. Por la construcción visual de un país en la pantalla, vigilado por aquellos que permanecían atentos a las variables posibles de un vocablo laberíntico y difícil, *Colombia*, visto por el ojo de una cámara.

Críticos que tuvieron en Francisco Bruno a un pionero dedicado para comprender, analizar y transcribir lo que veía en la pantalla. Estudiante de leyes en retiro hacia el cine, Bruno se ganó la vida trabajando como jardinero en el Parque de la Independencia de Bogotá, hasta que lo contrató la familia Di Domenico como portero del Salón Olympia y como editor de la revista *Películas*. Anticipó con sus textos la distancia imaginaria entre el “cine comercial” —¿Algún “cine” no intenta ser comercial? ¡Pregúntele a un productor!— y el “cine arte” —definido de manera presuntuosa



Facsimil de la primera página de la revista *Películas*, Hermanos Di Domenico, 1918.

por ciertos distribuidores como “cine fino”—. Interesado hacia 1919 por el cine europeo, Bruno se desconcertó ante el hecho de que “haya espectadores a quienes guste la cinta de aventuras y no la de arte”; comparó al cine italiano con el de “todas las otras naciones”; ensalzó fervorosamente el envío de un corresponsal que describió a los norteamericanos como “excelentes muchachos, trabajadores, enérgicos, magníficos negociantes, pero ayunos de toda idea de arte y poesía”; alternó

los “artículos referentes al arte cinematográfico y teatral” con “cuentos y novelas cortas, de los mejores autores” y “poesías escogidas entre las más célebres del habla española”; destacó las “biografías y anécdotas de los más renombrados artistas de la pantalla y la escena”; publicó regularmente “una crónica extranjera sobre el asunto de más palpitante actualidad” y “una sección de curiosidades científicas y literarias”, aparte de brindar “información gráfica de los acontecimientos de más actualidad en el país y en el extranjero”. En otras palabras, descubrió que el cine era un arte del Renacimiento en el siglo XX.

Hernando Valencia Goelkel, Luis Alberto Álvarez, Hernando Salcedo Silva: tres herederos notables de una tradición que prolongaron y los convirtió, para fortuna de sus lectores, en cinéfilos profesionales y vampiros culturales que no admitían fronteras para nutrir su escritura. Así definieron su oficio.

Goelkel —entre la literatura y el cine—:

Un buen film tiene más eficacia positiva en la formación del gusto, en el ataque frontal contra los lugares comunes, en el estímulo de inquietudes inéditas, que todas las páginas que puedan escribirse a favor o en contra de determinado tipo de cine. Lo cual nos lleva a poner, una vez más, de presente la que, en el fondo, es la verdadera función del comentarista: la de anotar la mera

► 4 • Hernando Valencia Goelkel. *Crónicas de cine*, Bogotá: Cinemateca Distrital, 1974, p. 187.

► 5 • Luis Alberto Álvarez. *Páginas de cine*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1992, p. XIII.

► 6 • Alberto León. “Entrevista a Hernando Salcedo Silva”, en *Cine*, no. 9.

presencia, la existencia de ese infrecuente fenómeno que es una buena película.

Álvarez —entre su amor desmedido por Mozart y el cine—:

El crítico de cine es, más que otra cosa, un espectador intensivo. Su labor es, en mi opinión, poner a disposición de la gente que va a cine informaciones y referencias que le ayuden a formar su propio juicio, incluso contra el del crítico mismo. Esto es lo que he buscado realizar en más de diez años de colaboraciones cinematográficas para el diario El Colombiano de Medellín y para otros medios⁵.

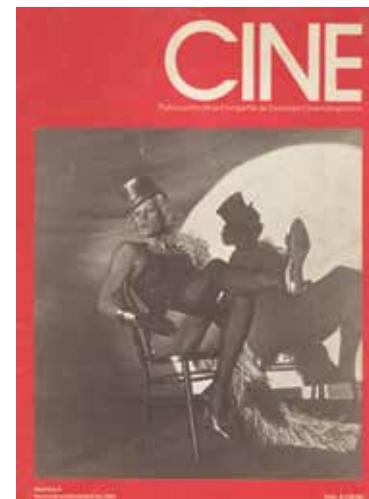
Silva —primero crítico de ballet, después lector obsesivo de *Robinson Crusoe*, acaso porque un hombre siempre es una isla en la oscuridad de la sala, y luego espectador, historiador y crítico, no menos obsesivo, de cine—

A mí me parece que en la crítica de los años setenta para acá, entran esa serie de disciplinas como el estructuralismo, la semiología, la lingüística. [...] Eso me parece muy valioso. Indudablemente, pensar que cada película por sí misma presenta una serie de problemas específicos, abstraerla de lo que uno pensaba antes, que una película obedece a algo más que a su cédula de ciudadanía, es muy importante. Hay que entrar a descomponerla en sus diferentes partes, tratar de ver cómo funciona cada una de ellas, sus personajes, sus símbolos, etc., y así la película se enriquece muchísimo. Eso es innegable. Salgan como les salgan enemigos al estructuralismo y a la semiología, creo que son muy

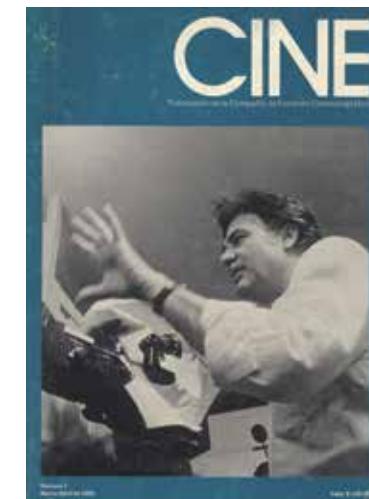
importantes. Ahora bien, pero manejar esos conceptos, hasta donde sea posible, con cierta sencillez, no tratar de complicarlos y llegar a ser un poco quiméricos como le ocurre a la señora Kristeva, que es la quintaesencia de la incomprensión [...]»⁶.

La crítica hecha acción celebró el kilometraje editorial que permitía la revista, donde se pudo escribir largamente y reflexionar acerca de lo que era, había sido o podía ser una especie tan exótica como el cine colombiano, diagnosticando sus variables con el registro de eventos sobre “La producción en Colombia” (número 3), o publicando entrevistas sobre las acrobacias de **Padre por accidente** (Manuel Busquets, 1983), en la que no importó el cine tanto como el efecto comercial de un melodrama, matizado por el sentimentalismo de su actriz infantil —“Radiografía de una producción” (Alberto León, número 6)—, un texto con el que se quiso “obtener la radiografía de la producción profesional e industrial de un largometraje colombiano”, como señalaba su productora ejecutiva, María Emma Mejía, una película “importante comercialmente, pero cinematográficamente [...]” como muchas otras”, en la que su director dejó a su aire o, según sus propias palabras, “a la buena de mi Dios”, a sus actores.

Otros textos registraron experiencias mucho más estimulantes para comprender



▣ Cubierta de la revista *Cine*, no. 6, 1981.



▣ Cubierta de la revista *Cine*, no. 7, 1982.



▣ Cubierta de la revista *Cine*, no. 8, 1982.

los rumbos auténticamente renovadores de las imágenes domésticas en la pantalla: Diego León Hoyos entrevistó a Martha Rodríguez y Jorge Silva en “Magias y mitos” (número 8), tras el estreno de **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** (1982); Patricia Restrepo publicó un perfil del grupo Cine-Mujer —o el feminismo a 24 cuadros por segundo—, según lo que anunciaba su título y el nombre de la musa en el centro del grupo, “Presentando a Eulalia Carrizosa” (número 8); las aventuras de una película sobre la guerrilla liberal del Llano en los años cincuenta, **Canaguaro**, que alargó su historia de realización y estreno desde 1978 hasta 1981, se describió de

manera exhaustiva en “Canaguaro. Historia de peripecias” (número 4), gracias al diálogo coordinado por Sara Libis, en orden de aparición, con el director y guionista Dunav Kuzmanich; su asistente de dirección y co-guionista, Pepe Sánchez; Juan José Vejarano, asistente de dirección; Arnulfo Briceño, actor y músico; Fernando Vélez en la cámara y Mario Jiménez en el montaje.

Tampoco se olvidó el reciclaje visual de la televisión: en un artículo saludablemente explosivo, “Del libreto a la producción. Un camino hacia lo trivial en la telenovela” (número 7), escrito por Martha Bossio de Martínez, se recordaban “los hábitos y vicios



Las latas en el fondo del río

El cine colombiano visto desde la provincia

Luis Alberto Álvarez
Victor Manuel Gaviria

Uno que sabía de qué se trataba llegó a tiempo para evitar que las latas salidas y pulverizadas terminaran en el fondo del río Medellín. La moviola se había vendido por veinticinco pesos, pero los monoteos de estalaje griego se habían vuelto un estorbo intolerable para el ejecutor del tribunal. El hombre que arribó a tiempo comprendió que lo que allí estaba dejando de existir era importante. Sabía que salvando las latas rescataría el espíritu que en ellas habitaba. Al llevarlas a su casa no las abrió, para que el genio no se fuera a escapar. Más bien las destrozó para reposar un espacio vacío del suyo propio. Copiones, negativos de imagen, negativos de sonido, fragmentos de hechos, noticias, publicidades, trozos de historias, pedruzcos de películas olvidadas o nunca concebidas, rostros de personas, cosas que todos recuerdan y otros que casi todos han olvidado. Registro de un pasado fijado por alguien que tuvo una vez la pretensión de "ser" el cine colombiano.

Las latas siguen reposando en el carro de una antigua casa, sobre la vieja carretera de Itagüí a La Estrella, cerca a Medellín. La casa y el laboratorio de Guillermo Izaza, el gabinete de un Caligari que asió con el cine y que en servicio de éste pasó su único, su genial talento práctico, para terminar como todos los que usan engrapados estas cosas en la oscura provincia: como pioneros de libro, seres lejanos y nostálgicos que reciben homenajes desahucados pero nunca la oportunidad de intervenir, de tomar parte en lo que aman y conocen.

En una de esas latas que Guillermo ha guardado celosamente desde los años cincuenta y que son lo que resta de la empresa productora de cine nacional —Provincial— puede apreciarse la medida de los alcances y ambiciones de sus promesas. Un cortometraje de difusión nos introduce en

Junto con Marina Madrigal, publicada en el número 7 de CINE, este trabajo aparece el primer premio en el Concurso de Crítica Cinematográfica auspiciado por FOCINE.

favorables, posiblemente cuando se decida a escribir... ya sea demasiado tarde”.

En otras palabras, aprende rápido y escribe sin pretender algo más que darle a tus historias el sabor de una hamburguesa visual. No en vano, la literatura como oficio de escritura siempre será más digna en sus propósitos y alcances que una aventura escrita a cuatro manos entre el autor y el rating.

Al panorama de Hernando Martínez Pardo lo precedió en el número 8 un ensayo que ahora es clásico, “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”, escrito por Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, que obtuvo el primer premio en el Concurso de Crítica Cinematográfica convocado por FOCINE, compartido con un texto que mezclaba cine y literatura, “De la realidad a la fantasía. Marina Madrigal, una cineasta intemporal”, de Juan Carlos Rubiano Vargas, crítico, escritor y guionista que siempre ha mejorado el arte de escribir sobre películas con un estilo que reinventa la crónica, la transforma en relato literario y tiene como paisaje de fondo a los fantasmas del cine, en este caso, una realizadora española que pasó de la realidad a la fantasía y de la fantasía a la realidad para todos los que leyeron el texto publicado en la revista.

“Las latas en el fondo del río” es un memorial de agravios cinematográficos y regionales en contra del centralismo y sus representaciones visuales:

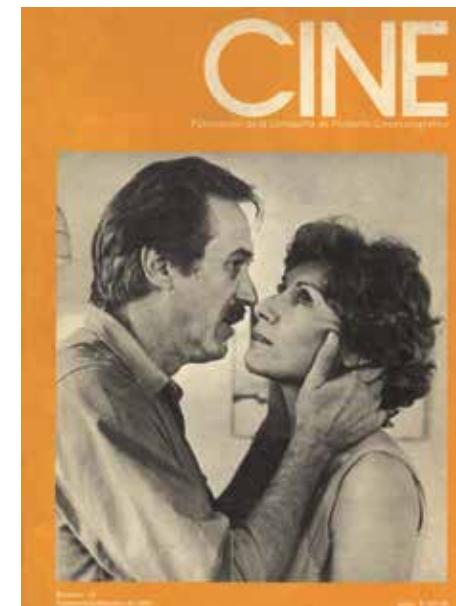
Facsímil de la primera página del artículo “Las latas en el fondo del río”, publicado en *Cine*, no. 8, 1982.

de la televisión nacional” en los movidos ochenta y se aconsejaba al posible libretista que aprendiera el oficio considerando que debería hacer concesiones para disfrutar de la “trivialización final” que tendrían los temas y su tratamiento, y advirtiendo la autora al final del texto: “El libretista colombiano tiene sus mejores oportunidades en la telenovela y debe comprometerse en este proceso de cambio aun dentro de las limitaciones conocidas, porque si espera circunstancias más



Cubierta de la revista *Cine*, no. 9, 1982.

Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos intereses políticos y burocráticos, en el lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo. [...] En un principio todavía era común que se filmase 'bajo el cielo antioqueño'. Luego se designó a Bogotá como capital indiscutible de la actividad cinematográfica y, posteriormente a esta designación, hay que tomar decisiones estéticas que se plieguen a las exigencias del clima y del ambiente capitalino. Ello significa aceptar sin chistar un cine perpetuamente azulado, lleno de cielos grises y de personajes de suéter. No importa



Cubierta de la revista *Cine*, no. 10, 1982.

que la temperatura no sea muy adecuada para los laboratorios y que el clima sea el más imprevisible de toda la nación.

El artículo favorecía el heroísmo que tuvieron para sostener sus aventuras cinematográficas, sin importar la calidad del resultado, pioneros antioqueños del esfuerzo atlético para llegar a su meta en la pantalla: Camilo Correa, Guillermo Isaza, Enoc Roldán, Ivo Romani.

La capital vs. la provincia, el centro y el margen, la relación geografía y el cine, se transformarían con el tiempo, mostrando



Fotograma de **Raíces de piedra**, José María Arzuaga, 1963, publicado en *Cine* no. 8, 1982.

un vigor distinto al de los años ochenta. En la “provincia” del Caribe colombiano o del autismo antioqueño, se realizan actualmente proyectos autónomos en sus criterios de realización —aunque la gerencia estatal del gremio se encuentre todavía en el bogotrópico—.

El listado de reclamos preguntaba:

- ¿Por qué sufrir una relación tan dependiente de Bogotá?
- ¿Sería posible que los únicos “actores profesionales” del cine colombiano fueran, como en una insalvable paradoja, los de la televisión?

—¿Qué el único director con una concepción del espacio en el cine colombiano fuera, de nuevo paradójicamente, un español, José María Arzuaga?

—¿Cómo era posible que se decidiera lanzar a las aguas negras del río Medellín las películas de la Promotora Cinematográfica Nacional (Procinal), fundada en 1946 por Camilo Correa, compradas por \$25 de la época por Guillermo Isaza antes de que se perdiera su memoria en un naufragio lamentable?

Todo es posible en Colombia. Con el tiempo, se entendió que el mundo existía más allá del pueblo y que “lo nuestro” —un posesivo para magnificar el nacionalismo de manera proteccionista como si se tratara de una especie frágil y en peligro— no se limitaba únicamente a la geografía regional; que la biografía y su aprendizaje podían escapar de la militancia impuesta por el himno, la bandera, las fronteras o el “Ay, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano”.

“El director de provincia sabe que ese trozo de película muda, sin montaje ni idea, es el cine colombiano... o lo que debería ser el cine colombiano”, concluyeron Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. “En ese trozo de película, como en las latas de Procinal sumergidas en el río, está vivo un espíritu... el genio de la botella. Lo que esas latas y esa cinta encierran puede hacer vibrar, aterrar,

amar, conmover, llorar. Es la vida que se desplaza en su espacio propio”.

La vida de las películas según el espacio que observaron y construyeron sus realizadores como si avanzaran dando pasos en la niebla o revelaran aciertos sobre los que se escribió en *Cine*. Con un agregado: la publicación de guiones. Al menos tres: **Líos de chicle**, escrito por Luis Enrique Maldonado Rodríguez (número 3); **Tú reinarás**, escrito por Antonio Montaña, sobre el que anotó Ciro Durán: “Pero falta sexo. Finalmente eso es lo que al público le gusta” (número 4), y **La paz colonial**, escrito por Pepe Sánchez (número 6).

El panorama fue completo. Latinoamérica estuvo representada en las páginas de *Cine* —“¿Ficción o documental? Charla sobre el cine brasileño” (Tomado de *Filme Cultura*, número 2); “Hablemos de cine” (Goelkel, número 3); “Rui Guerra y sus proyectos” (Patricia Restrepo, número 4); “Paul Leduc y el dinosaurio” (Hoyos, número 5); “Voluptuosidad del melodrama” (Silva, número 7)—, y tuvo un paralelo con otras geografías del mundo para establecer un contraste de ventajas y carencias entre la industria continental que buscaba su camino y la colombiana que se aventuraba por horizontes distintos a los que ya se habían visto con registros melodramáticos (**Como los muertos**, Moreno Garzón/Vicenzo Di Domenico,



Fotograma de **Aquileo venganza**, Ciro Durán, 1968, publicado en *Cine*, no. 10, 1982.



Fotograma de **Un ángel de la calle**, Zacarías Gómez Urquiza, 1967, publicado en *Cine*, no. 10, 1982.

1925; **Madre**, Velásquez, 1924); folclóricos (**Bajo el cielo antioqueño**, Vallarino, 1925; **Flores del Valle**, Calvo, 1941) o históricos (**Antonia Santos**, Mayolo/Martínez, 1944; **El hijo de la choza**, Roldán, 1961).

“El futuro parece promisorio”, concluía Martínez Pardo su visión del cine colombiano visto con gran angular en el panorama citado. “Al menos el futuro inmediato si se piensa en los estrenos ofrecidos para 1982, entre las cuales señalo las producciones de Luis Ospina, Luis Alfredo Sánchez, Lisandro Duque y Francisco Norden”.

Traduciendo: **Pura sangre** (Ospina, 1982); **La Virgen y el fotógrafo** (Sánchez, 1982); **El escarabajo** (Duque, 1982); **Cóndores no entierran todos los días** (Norden, 1983).

La promesa hecha realidad, que enseñó otros caminos al cine después de *Cine* según Carlos Mayolo en **Carne de tu carne** (1983); Jorge Aldana en **Pepos** (1984); Luis Fernando Bottía en **La boda del acordeonista** (1985); Sergio Cabrera en **Técnicas de duelo** (1988); Víctor Gaviria en **Rodrigo D. No futuro** (1988), o Jaime Osorio en **Confesión a Laura** (1991), una película que cerró de manera entrañable la década y el plano sobre personajes individuales que representaban con su intimidad los dilemas nacionales, sin la trampa de la obsesión testimonial que ha hecho de un amplio

repertorio del cine colombiano una confusión de sociología y ficción.

Cuando empezaría a cumplirse en el cine colombiano el deseo de Sam Goldwyn, “Tráiganme clichés nuevos”, evocado por Luis Ospina y Sergio Cabrera en “Hollywood: caza de citas” (número 2), con el humor agrídulce que permite el cine y el amor absoluto por la forma como la pantalla logra multiplicar y ensanchar la vida.

Por todo esto y por su intención de escribir a plenitud, agotando hasta la última línea su tema, como sucede en textos que quisieron perfilar la figura de sus héroes de una manera absoluta con el estilo de Luis Alberto Álvarez —“¿No es la vida suficientemente romántica? El cine de Georg Wilhelm Pabst (1885-1967)” (número 2); “La difícil ternura. Rainer Werner Fassbinder (1946-1982)” (número 10)— o la metafísica cinematográfica de Enrique Pulecio Mariño —“Luchino Visconti” (número 5 y número 6)—, hay que agradecer a *Cine* su legado y su actitud generosa en la creación de un lector, animado por las líneas de los autores que publicaron en la revista; cuando la crítica en formato extenso aún existía en el país del Divino Niño y demostraba la calidad de su oficio con el único material que puede tener un autor: conocer sin límites el arte sobre el que escribe. ■



■ Logotipo-cabezote de la revista *Cine*.



Ver con la metáfora en los ojos: la vuelta a Arcadia

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

Ver con la metáfora en los ojos: la vuelta a *Arcadia*

Por Carolina Sourdis Arenas

La re-*vista* a *Arcadia*

¿Qué es un mito? Una realidad mayor que la realidad: una bestia con cuerpo de caballo y busto y cabeza de hombre. Es un animal que está por encima del hombre y del caballo porque está en posesión de una realidad mayor: la doble realidad del hombre y la bestia. Para decirlo con una paradoja repetida, un centauro es un hombre que es algo más y algo menos que un hombre y un caballo que es algo más y algo menos que un caballo: es lo que le falta sumado a lo que le sobra lo que hace al centauro mayor que la realidad.

Guillermo Cabrera Infante En: *Arcadia todas las noches*



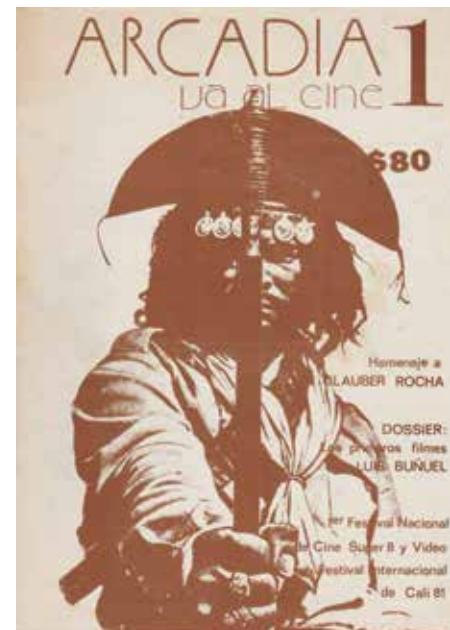
Logo-tipo Revista *Arcadia va al cine*.

►1• La crítica cinematográfica publicada por el autor en las revistas *Carteles* y *Lunes de revolución* (Cuba) bajo el pseudónimo de Caín, compiladas en "Un oficio del siglo XX", (Alfaguara, 1963) circulaba en la época de fundación de la revista *Arcadia va al cine*, como "texto obligado" según Augusto Bernal, uno de sus fundadores. Una influencia aún más evidente, radica en el origen del nombre de la revista, tomado de la recopilación de una serie de conferencias que Cabrera Infante pronunció en La Habana en 1962 sobre el cine de Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Huston y Vincent Minelli, "Arcadia todas las noches" (Seix Barral, 1978).

La concepción del cine como territorio mítico y utópico, expuesta en los escritos sobre cine de Guillermo Cabrera Infante¹, se establece como territorio idílico para dar el salto de la imagen a la palabra, es decir, para escribir sobre cine. Pareciera que esa doble paradoja que ilustra la *realidad* del centauro, es (in) justamente desde dónde nos situamos cuando pretendemos *registrar* con la palabra eso que nos *dice* la película. En el caso colombiano, el ejercicio de la crítica cinematográfica, es rara vez categorizado dentro de la creación literaria, y en ocasiones es incluso desdeñado por los autores de las obras. Sin embargo, los escritos sobre cine (llámeseles crítica) realizados en diferentes épocas y lugares del país representan un documento de gran valor, cuando es precisamente a través de ellos que se nos permite volver a una forma específica

de ver el cine marcada por determinadas circunstancias. De esta re-vista se desprenden horizontes de sentido sobre nuestra realidad colombiana, o en palabras de Cabrera Infante, de ese estadio mayor que la realidad.

La revista *Arcadia va al cine*, fundada en 1982, representa una de la más importantes experiencias del ejercicio de la crítica cinematográfica en Colombia, y una interesante apuesta respecto a la manera de concebir la producción cinematográfica que se realizó coetáneamente en el país. Con un total de 18 números publicados a lo largo de seis años, tiene sus antecedente en la *Revista Comunicarte*, fundada a finales de los años setentas por un grupo de cineclubistas de la Universidad Nacional de Colombia. Allí Augusto Bernal, uno de los fundadores de *Arcadia* y su director hasta el número 18, primero



Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 1, 1981.

desempeñó la función de gerente y luego fue redactor hasta el número 5, dedicado a Luis Buñuel. Por motivos políticos hubo una ruptura en el grupo:

Nos retiramos por cuestiones políticas... por militancia del M-19, cuando realmente ninguno quería militar, querían que la revista fuera como una ovación del M-19, en un momento bastante álgido del país [...]. Decidimos fundar Arcadia, entraron como fundadores Gilberto Bello, profesor y director de la dependencia cultural de la Universidad Pedagógica, Edgar Acevedo y yo.



Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 3, 1982.

El hecho de que la revista *Arcadia*, surgiera en una coyuntura política como respuesta al rechazo de la militancia en una época políticamente agitada marcada por las acciones del movimiento insurgente 19 de abril (M-19)³, abre la cuestión hacia la posibilidad de una construcción ideológica políticamente activa, desde una revista de cine. Además, si nos situamos en el contexto más específico del nacimiento de FOCINE (1979), ente estatal adscrito al Ministerio de Comunicaciones que

►2• Entrevista inédita realizada por la autora a Augusto Bernal, Bogotá, septiembre de 2011.

►3• El robo de la espada de Bolívar en 1979, la toma de la embajada de República Dominicana en 1980, los intentos frustrados de diálogo entre Jaime Bateman y el gobierno de Belisario Bentacourt (1982-1986) y la toma del Palacio de Justicia en 1985, para nombrar algunos.

► **4** • Entrevista inédita realizada por la autora a Augusto Bernal, Bogotá, septiembre de 2011.

► **5** • Véase en *Arcadia va al cine*: SICALTRACINE, (Sindicato Colombiano de Trabajadores de Cine): "Propuestas a FOCINE", número 6-7, junio-julio de 1984; "Cine para televisión, una donación de los trabajadores", no. 8, octubre 1984, pp. 16-17; Erwin Goggel, "Propuesta de los realizadores independientes", no. 3, septiembre - octubre, 1982, pp. 28.

► **6** • Véase en *Arcadia va al cine*: Encuentro de Sochagota, 1981, no. 1, pp. 18-20, Encuentro de cine y literatura, 1984, no. 8, pp. 18-20; no. 9. pp. 18-22.

► **7** • De aquí surge "Fundamentos para una cinematografía colombiana" de Jairo Obando, entrega en 4 partes. Véase *Arcadia va al cine* no. 10-15.



📖 Foto de Erwin Geogel y Herminio Barrera publicada en *Arcadia va al cine*, no. 13, 1986.

regularía el funcionamiento de la industria cinematográfica colombiana, esta relación resulta mucho más compleja debido a la obvia inserción de las políticas públicas en la regulación de los modos de producción cinematográfico.

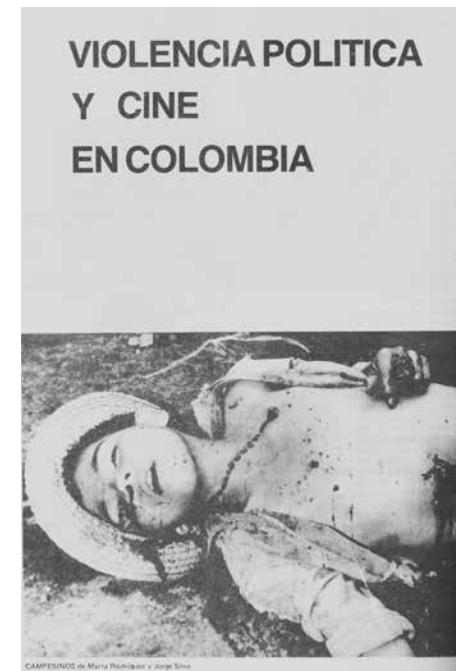
Lejos de escapar de una aproximación crítica de su contexto, *Arcadia* busca el contenido político fuera de sí: "Lo político va en subtexto, la intención política no está abiertamente, está implícita, porque sería imposible

escaparse"⁴, afirma Bernal. De esta manera el contenido de la revista apunta a delimitar a la vez lo que se encuentra, dentro, fuera y contra los modos de producción establecidos, y toda la complejidad que ello representa. La publicación de cartas dirigidas a entes estatales por gremios o realizadores⁵, las lecturas de diferentes encuentros que se llevaron a cabo en torno a la Industria cinematográfica en Colombia⁶, e incluso las lecturas que fueron rechazadas por esos eventos institucionales⁷,

supone una apertura para la puesta en común y circulación de documentos oficiales de difícil acceso en otras circunstancias, que marcan una clara pauta al respecto.

Adicionalmente a esto, la tendencia de abordar el cine latinoamericano desde su perspectiva como movimiento en los sesentas y setentas por medio de la publicación de manifiestos y reflexiones alrededor de sus lineamientos, reafirman la actitud política frente a la construcción de una cinematografía local. Plantearse el análisis de la producción cinematográfica colombiana, con la Estética del hambre⁸ de Glauber Rocha o la Poética de la revolución de Fernando Birri⁹ de tela de fondo, supone un punto de partida para activar una actitud crítica precisamente desde los cuestionamientos del cine y sus modos de producción en un contexto subdesarrollado, propio de América Latina, y por supuesto Colombia.

Pero si el nacimiento de la revista, marcado por la coyuntura política dejaría leer entre líneas esa forma de aproximación a lo político desde un contenido cinematográfico, el último número publicado por *Arcadia*, reafirmaría esta búsqueda. Publicado en julio de 1988 el número 18 de la revista, proponía para las siguientes entregas abordar el tema de violencia política y cine colombiano:



📖 Portadilla de "Violencia política y cine en Colombia" publicado en *Arcadia va al cine*, no. 17, 1987.

Pretendemos dar a conocer una serie de entrevistas realizadas con directores tanto de largometraje, como de medio y cortometraje acerca de este tema en concreto, viendo las diferentes opciones estéticas, políticas y sociales que tuvieron la realización de sus trabajos [...]. Con esto más que lograr un debate de acuerdo con nuestras posibilidades, queremos afrontar un tema que hasta hace poco estuvo vedado por todos y conformar una filmografía del CINE POLÍTICO EN COLOMBIA en aquellos aspectos relacionados a la violencia política¹⁰

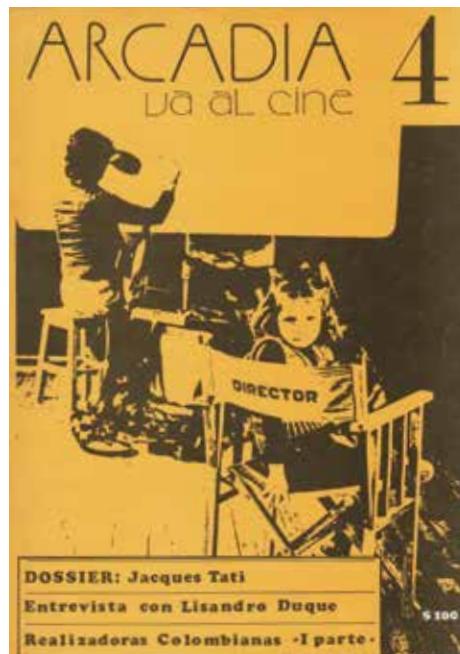
► **8** • El primer número de la revista está dedicado a Glauber en homenaje por su muerte en 1981.

► **9** • Son varias las intervenciones de Fernando Birri publicadas en *Arcadia*. Véase "Fernando Birri: un cineasta ambulante", no. 6, junio - julio 1984, pp. 22-35.

► **10** • Augusto Bernal y Antonio Arango. "Violencia Política y Cine en Colombia (presentación)", no. 18, junio - julio 1988, pp. 35. (mayúsculas en original).

Vemos en el fragmento anterior, cómo se hace explícita una búsqueda de lo político en el cine colombiano, en dos sentidos. Por un lado, el contenido temático del film en relación a la violencia, uno de los temas más recurrentes en nuestro cine, y por otro lado, la alusión a esas formas “estéticas, políticas y sociales” que tiene que ver con la “realización”. La aproximación de *Arcadia*, se definió sin duda mucho más por la segunda vertiente, buscando esos contenidos políticos desde las formas del quehacer, más que desde un contenido explícito. Es por esto que uno de los rasgos fundamentales de la revista, se determina por la constitución de núcleos, proponiendo una lectura del cine colombiano, de una u otra manera determinada por su aproximación a los modos de producción.

A pesar de que la revista tiene muchos focos de atención, como lo son los festivales de súper ocho llevados a cabo en Cali y Medellín a principio de la década de los ochenta, entrevistas a realizadores como Lisandro Duque o Luis Ospina a propósito de su producción reciente, intervenciones de Camila Loboguerrero o Jorge Alí Triana respecto a los puntos débiles y fuertes de la cinematografía colombiana, además de toda la escritura de críticas sobre las películas que se encontraban en cartelera. Encontramos el gran aporte de *Arcadia* en la constitución de círculos temá-



Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 4, 1983.

ticos para abordar la producción realizada en Colombia, determinados de uno u otra manera según criterios y sistemas de producción: “Realizadoras colombianas”, “La otra cara”, “El cine documental en Colombia”, “Cine para T.V.” y “Cine de provincia”.

“Realizadoras colombianas” y “La otra cara”, basados en entrevistas a determinados autores que correspondían a cada categoría. El primer círculo evidentemente abordó el

cine desde la perspectiva de género, mientras que el segundo se basó en el testimonio de autores que habían tenido un relativo éxito con sus medimetrajes para televisión. “Cine para T.V.”, entregado en tres números (número 11 – número 14) planteó desde diferentes puntos de vista la revisión de la producción para televisión, impulsada por FOCINE, de los realizadores colombianos. En “Cine de provincia”, el círculo más ampliamente desarrollado y complejizado a lo largo de la revista, *Arcadia* hace una caracterización del cine producido en la época a partir de la búsqueda de un identidad cinematográfica propia de cada región, y finalmente “El cine documental en Colombia”, se queda en su primera parte en el número 18, con la intervención de Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre otros, y la presentación del próximo círculo temático: “Violencia política y cine en Colombia”, referido anteriormente. Como contexto de ésta búsqueda por establecer parámetros de lectura para el cine colombiano, *Arcadia* deja ver un marcado interés por fomentar la circulación de textos teóricos a partir de su traducción y (re)publicación. Algunos artículos editados por la revista *Cineaste*¹¹ o *Positif*¹², piezas fundacionales de la teoría del cine como “La cámara Stylo” de Alexandre Astruc o “La cinematografía integral” de Germaine A. Dullac¹³, una entre-

vista por Pascal Bonitzer a Gilles Deleuze¹⁴, entre otros, se establecen como antesala a la exploración del cine colombiano. Al respecto Augusto Bernal comenta:

*La idea era darles un contexto y una difusión a esos artículos, hacerlos más públicos, en ese sentido los cineclubes y los movimientos de súper 8 se preocuparon por aplicar no solamente la técnica sino también la teoría y creo que Arcadia en ese aspecto funcionó [...] por otra parte, creo que a la crítica colombiana le faltaba un buen soporte teórico. Siempre me interesó lo teórico y he tratado de mantenerlo, esa fue mi ilusión y mi pasión*¹⁵.

El número 19 de la revista, planeado con **Rodrigo D.**, la opera prima de Víctor Gaviria como eje central, no fue editada bajo el nombre *Arcadia va al cine* por inconvenientes técnicos, circuló como *Borradores de cine*, “eso mató a *Arcadia*, en el sentido que por solucionar un número que no salió, nació otra... fue una especie de parricidio, matamos al padre”¹⁶, comenta Bernal. Las páginas de esta *Arcadia va al cine*, sin duda, son un testigo privilegiado a la hora de reconstruir las dificultades industriales y las apuestas creativas del cine colombiano de entonces, permitiéndole convertirse, casi a modo coral¹⁷, en un documento imprescindible a la hora de estudiar el cine nacional.

►11 • Revista de cine, fundada en 1967 en Nueva York, Estados Unidos. “Por estudiantes y para estudiantes” véase Robert Skarl, “*Cineaste's Early Years: The Quest for a Radical, Readable Film Criticism*”, *Cineaste* Vol. XXXII, no. 4, 2007. Disponible en <http://www.cineaste.com/articles/emcineasteems-early-years-the-quest-for-a-radical-readable-film-criticism>.

►12 • Contrapropuesta Francesa a los famosos *Cahiers du Cinema*, fundada en 1952 por Bernard Chárdere.

►13 • Ambos textos son publicados en el número 2 de la revista, junio – julio 1982, pp. 26-30

►14 • “Entrevista con Gilles Deleuze: La fotografía descansa en las cosas, por Pascal Bonitzer” número 13, octubre – noviembre, 1986, pp. 72-78.

►15 • Entrevista inédita realizada por la autora a Augusto Bernal, Bogotá, septiembre de 2011.

►16 • *Ibid.*

►17 • La forma textual predilecta de la revista es la entrevista, que tiene que leerse en doble vía.

► 18 • Solo hasta la constitución de 1991 Colombia sería reconocido por la legislación como un país multicultural y pluriétnico.

► 19 • *Cinema Journal*, 40, no. 1, Otoño 2000, pp. 48-78.



▣ Aviso de suscripción de *Arcadia va al cine*.

El realismo de ver

Lo real maravilloso que yo defiendo, es lo real maravilloso nuestro. Es lo que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Porque aquí en América Latina, lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.

Alejo Carpentier

Uno de los aportes más significativos de la revista *Arcadia*, radica en la caracterización

de los llamados cines de provincia que venían articulándose desde finales de los setenta. La búsqueda por identificar, de alguna u otra manera una especie de identidad cinematográfica propia en los cines regionales que se constituían creativa y materialmente en la periferia, supone a la vez una reafirmación de la diversidad cultural del país¹⁸, y del cine como espacio de constitución y cuestionamiento de parámetros culturales comunes a una colectividad. Ana M. López, Doctora en Estudios de Comunicación de la Universidad de Iowa y profesora asociada de la Universidad de Tulane, en su ensayo *Early Cinema and Modernity in Latin America*¹⁹, cuestiona esta relación, planteada en la confrontación de la modernidad industrial y los comienzos de la modernidad latinoamericana:

A mechanism for accessible globality, the cinema captured and accompanied the vertiginous modernization of urban sectors, as well as the simultaneous inertia of other zones and territories: in the discursive struggle between the urban and the rural as icons of nationalisms, the cinema—the urban instrument par excellence—actively contributed to the postulation of the nonurban as a folkloric past or an anachronistic vestige.

La concepción del registro de la periferia como vestigio anacrónico y pasado folclórico en oposición a la imagen de la modernización de los espacios urbanos, es un punto de partida no solo para identificar la matriz de

la idea de una “cinematografía de provincia”, ampliamente abordada desde varios puntos de vista en la revista *Arcadia*; sino para pensar cómo esta idea de la imagen de lo periférico, viene estrechamente ligada con la puesta en función del cinematógrafo en los países latinoamericanos. Podríamos afirmar, que el cine latinoamericano, es en esencia un cine periférico, y que no solo es periférico en relación a una cinematografía endógena, sino desde las relaciones de poder establecidas al interior de sus modos de producción.

En el caso particular de Colombia, y en referencia a esta década que como ya apuntamos anteriormente, representa el primer intento oficial por regular una posible industria cinematográfica colombiana con la creación de FOCINE. El centro de poder está situado en Bogotá, foco desde donde las actividades burocráticas se llevan a cabo, y único lugar en donde el “tráfico” de equipos para la realización cinematográfica resulta posible. Existen dos textos claves para aproximarnos a este fenómeno publicados en 1982, “Universo de provincia o provincia universal” de Carlos Mayolo, publicado en el único número de la revista *Caligari*, y “Las latas en el fondo del río” de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez, publicado por la revista *Cine* en su octavo número.

Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos



▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 6-7, 1984.

*intereses políticos y burocráticos, en lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo*²⁰.

Mayolo lo pone en sus palabras, en un aparte de su artículo titulado “Aló, Bogotá”:

Como primera medida, nuestro dedo índice parece haber estado metido en un sacapuntas del disco telefónico, haciendo llamadas a Bogotá para dejar razones a Zutánito de que consiga a Perencejo a ver si quiere trabajar en una película que estamos haciendo que llame,

► 20 • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. “Las latas en el fondo del río”. En: *Cine*, no. 8, junio de 1982. Disponible en www.cinefagos.net

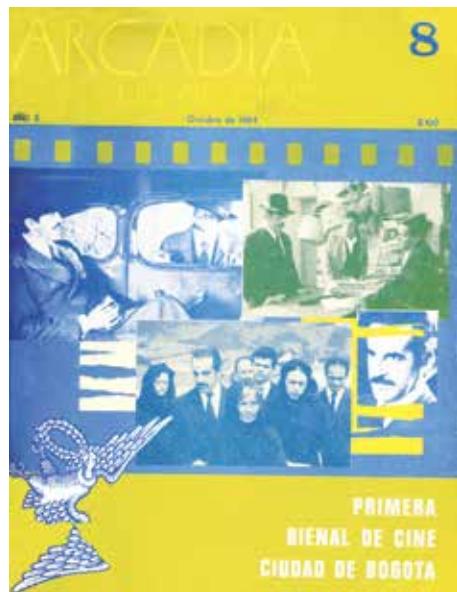
►21• Carlos Mayolo. "Universo de provincia o provincia universal". En: *Caligari*, no. 1, junio de 1983, pp. 14-15.

►22• Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. 1982.

*que lo necesitamos. La razón nunca llega, nuestro hombre no llama y cuando los azcares has sido tan grandes y la cuenta del teléfono va cercana al precio de un tiquete de avión a Bogotá, decidimos tomar este para reemplazar la llamada telefónica y llegamos a Bogotá húmedo, solo para firmar un papel o llenar un requisito a traer las benditas luces que nos hacían falta y cuyo alquiler quizás sea menor que el precio del tiquete. Todo esto nos pone a pensar, casi trónicamente, que hacia dónde va el arte y la búsqueda estética, en sentido opuesto se aumentan las dificultades casi como una regla de oro de la libertad*²¹.

Esta caracterización del cineasta de provincia, como héroe Quijotesco que emprende una aventura casi imposible para lograr hacer una película, marca una pauta que define un rasgo común a todos los cines que se gestionan al margen de cualquier centro. La dificultad en los modos de producción que se opone como una serie de obstáculos, es también determinante para establecer exploraciones en otros formatos y técnicas, como se resalta en "Las latas al fondo del río":

Es posible que en la provincia la necesidad cree el órgano y que las carencias terminen por despertar creatinidades que la abundancia no estimula. ¿Doblaje con actores bogotanos? Jamás. ¿Viaje a Bogotá con todo el elenco? Imposible. Entonces vienen muchas noches de insomnio pensando en una posible solución que satisfaga la moral y el presupuesto. ¡El Betamax! ¿Por qué no llevar a los actores a una sala de sonido normal y grabar lo que



▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 8, 1984.

*dicen mientras contemplan su propia imagen en una pantalla de video?*²².

Es apenas lógico, y de ninguna manera particular al cine colombiano, que las condiciones en las que se desarrolla la realización de un filme, tengan incidencia en las manifestaciones de su lenguaje. Sin embargo en el caso de los cinematografistas *testarudamente* provincianos, la forma en la que se nos presenta el film, está más profundamente determinada por la manera en que se logró (por ese gesto de un *rough cut* que Gaviria y Álvarez identifican



▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 9, 1984.

como el propio del cine de provincia) que por la obra-en-sí. De esta manera la aproximación de *Arcadia*, que señala en las notas introductorias²³ dedicadas al cine de provincia, el germen del cine colombiano en la facilidad relativa de adecuar argumentos y modelos de producción extranjeros, pone de manifiesto la importancia de detener la mirada más allá de la pantalla, para ver la "Industria y la máquina de hacer cine", en este caso determinado por la noción de provincia.

Ya una búsqueda del audiovisual en cuanto a la expresión de la diversidad cultural

colombiana, se había iniciado con *Yuruparí* (1982-1986), serie producida por la cadena de Televisión Audiovisuales con el apoyo de FOCINE, bajo la dirección de la antropóloga Claudia Triana. En esta serie realizada en 16mm, se documentaron varios casos representativos de la cultura popular, por medio del registro de diferentes hechos y personajes en varias regiones del país. Por otra parte, las telenovelas de la época, "se alejan de los grandes símbolos del bien y del mal para acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la expresividad cultural de las regiones que forman el país"²⁴. *Escalona* dirigida por Sergio Cabrera en 1991, y *Azúcar* dirigida por Carlos Mayolo en 1989, sirven como ejemplo para destacar la producción televisiva que tiene como núcleo esa inquietud por constituir desde la provincia, imaginarios identitarios.

Sin embargo la relación del cine con la constitución de elementos identitarios no se queda en la exploración temática que se establece fácilmente como puente entre ambos términos. Por el contrario, esta correspondencia encuentra su punto más álgido cuando se cuestiona la relación misma del cine con su público (y del público con su cine):

Viendo filmar una escena con el gordo Benjumea uno se da cuenta de repente que el sitio, el campo abierto y las construcciones, la atmósfera, son idénticos a los de Pasado

►23• Augusto Bernal. "Cinematografía provincialiana y provincia". En: *Arcadia va al cine*, no. 9, diciembre de 1984, pp. 4-5.

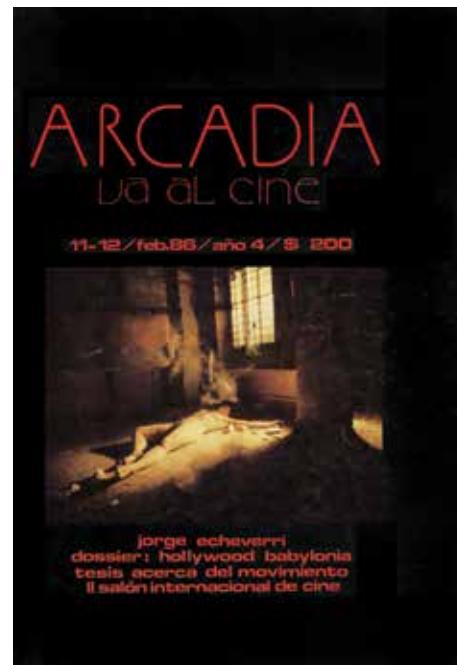
►24• Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa. "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular". En: *América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, p. 116.

► 25 • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. 1982.

► 26 • Nombre con el que se designa las tomas cinematográficas de los inicios del cinematógrafo.

► 27 • El Diario, diciembre 29, 1897, citado en Ana López; "Early cinema and modernity in Latin America", *Cinema Journal*, 40, no. 1, Otoño 2000, p. 61.

► 28 • *Nationess*



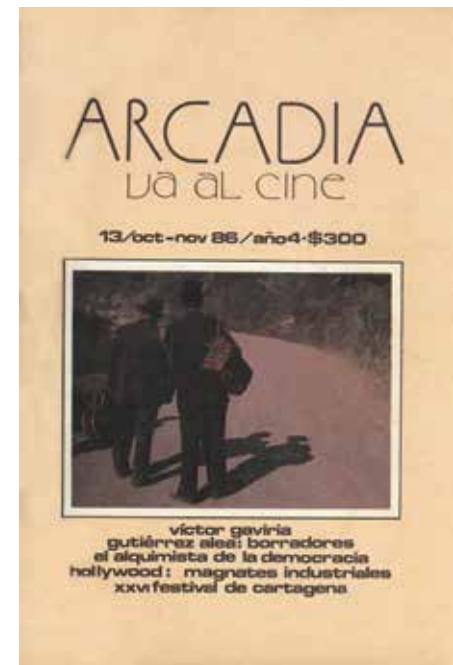
▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 11-12, 1986.

el meridiano de Arzuaga. *Lo terrible es que los que están haciendo la película ni se enteran. (...) Están haciendo una película falsa en medio de una verdadera, o de la realidad para una verdadera. Y gente, rostros bogotanos, se agolpan para mirar cómo se hace la película. Parecen salidos de la película de Arzuaga. Están viendo hacer una película en la que no saldrán... y sin embargo se dirá que es sobre ellos*²⁵.

El doble desencuentro que plantea el fragmento anterior, desencuentro del público con

su imagen y de esa imagen con la realidad, puede verse reconciliado en la convocatoria que hace a finales de 1897 el periódico argentino *El Diario*, anunciando el lugar y la fecha en donde serían fotografiadas las "vistas"²⁶: "Those who would like to see their figures circulating on the screen of this theater should take notice"²⁷. Vemos aquí claramente cómo se resalta esa posibilidad del cinematógrafo de generar una identificación entre la imagen y quien mira, asociación que en el ensayo de López está vinculada a la intervención del cinematógrafo de una cierta idea de nación²⁸.

Arcadia sitúa tres focos de atención en el estudio de las cinematografías de provincia: cine costeño, cine antioqueño y cine caleño. Dividida en tres partes, la aproximación al cine costeño se encuentra en números 9, 10 y 13 y consta de entrevistas a los directores Luis Fernando Bottía y Jorge Nieto, y al crítico de cine Alberto Duque López. En el número 14-15, se hace un monográfico de cine antioqueño, de nuevo basado en entrevistas con un total de ocho autores de la región y al crítico Luis Alberto Álvarez. Finalmente las intervenciones sobre cine caleño, a pesar de estar presentes a lo largo de varios números de la revista, se sintetiza con un "Homenaje al Grupo de Cali" en el número 17. Habría entonces que abrir aquí la pregunta de cómo se propone "aquella expresión que busca



▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 13, 1986.

un auténtico modo de evaluar los elementos culturales, las tradiciones, las contradicciones y las posibles tensiones que se desarrollan en su interior"²⁹ a partir de los casos que se abordan en *Arcadia*.

El planteamiento de López respecto a la forma de inercia rural que se deriva del registro de la modernización en los espacios urbanos, nos ilustra esta cuestión. Esa diferenciación entre la imagen urbana moder-

nizada y la imagen rural como un vestigio de lo folclórico, es precisamente a lo que se opone la búsqueda de ese cine costeño, caleño y antioqueño, como afirma Alberto Duque en entrevista con Augusto Bernal: "En este momento ya se puede hablar de un cine colombiano que está zafándose de ese provincianismo, que por querer ser autóctono se vuelve folclorista"³⁰.

Es en ese paso del provincianismo folclórico a la construcción expresiva de una identidad regional en donde parece fundarse la inquietud de los cinematografistas de la época, tratando de negar la otredad supuesta en la imagen de provincia, "donde la visión del indio, del "provinciano" se hará caricaturizando las expresiones culturales, convirtiéndolas en pintoresquismo folclórico, por ende provinciano, pero *desde* el punto de vista del

► 29 • Augusto Bernal. "Cinematografía provincialiana y provincia". En: *Arcadia va al cine*, no. 9, diciembre de 1984, p. 5.

► 30 • Entrevista con Alberto Duque, por Augusto Bernal. "Cine costeño. III parte: Olor a cine", *Arcadia va al cine*, no. 13, octubre-noviembre de 1986, p. 27.



▣ Foto de Federico Restrepo (Cesareo) publicada en *Arcadia va al cine*, no. 13, 1986.

► 31 • Carlos Mayolo, *Op. Cit.* p. 15.

► 32 • Entrevista con Víctor Gaviria, por Luis Alberto Álvarez, Carlos Eduardo Henao y Augusto Bernal, "Alegoría de lo natural". En: *Arcadia va al cine*, no. 14-15, abril 1987, p. 10.

► 33 • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria. 1982.

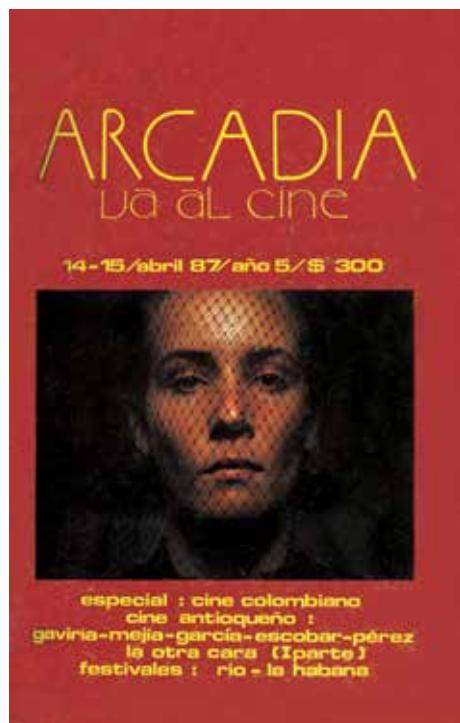
► 34 • A pesar de que para la época en que se editó la revista, Víctor Gaviria no había realizado su obra prima, ya ésta era un proyecto conocido y en vía de desarrollo. Su éxito en los cortos y medimétrajes, lo identificaban como uno de los autores (sino el autor) más prometedores de entonces. En una conversación en donde varios personajes del gremio intentan identificar los aciertos y desaciertos de las políticas de producción instauradas por FOCINE, publicada en el no. 14 de la revista bajo el título de "¿1.200.000.000: para qué?", Ana de Hoyos, afirma: "Víctor Gaviria está salido del lote, si logra confirmar en su largometraje la calidad de los medios, **Rodrigo D.**, va a ser una película importante. El neorrealismo paisa".

► 35 • Entrevista con Luis Fernando Bottía por Augusto Bernal, "El debutante". En: *Arcadia va al cine*, no. 9, diciembre de 1984, p. 12.

cosmopolita"³¹. La necesidad de una mirada a la periferia que se funde en el interior de lo tradicional-cotidiano y no desde una perspectiva modernizante, estableciendo así la posibilidad de "una provincia donde no haya provincia"³², es imposible sin una aproximación determinada a lo real, a lo filmado:

*Y entonces uno entra a esa gran corriente que permanece en la raíz del permanente fracaso estético del cine colombiano y que consiste en creer que las cosas son intercambiables, que es lo mismo un lugar que otro, un objeto que otro, una persona que otra*³³.

Esta tendencia de ver lo real filmado como algo "no intercambiable", se identifica fácilmente dentro de la filmografía de Gaviria³⁴; el trabajo con actores naturales que marca una pauta a lo largo de toda su obra, desde sus primeros trabajos en formato súper ocho, muestran claramente el interés por establecer una relación de proximidad con lo real filmado. "Esa conexión directa entre la vida, la cotidianidad y un medio que habla su propio lenguaje"³⁵, también es palpable en **La boda del acordeonista** (1986) de Bottía, en donde la búsqueda recae sobre lo real maravilloso de la herencia mítica en los manglares costeños. Así mismo, Mayolo apunta a esa identificación de lo real con lo filmado, cuando afirma: "[...]



▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 14-15, 1987.

el texto de Mutis es tan real, que llego a una casa y allí estaba la descripción de Mutis"³⁶. Así pues, pareciera que uno de los síntomas para establecer esa identidad cinematográfica que se desprende de este interés por reformular la provincia recae en un "realismo", si bien no necesariamente formal, sí ligado a la manera de percibir el objeto filmado.

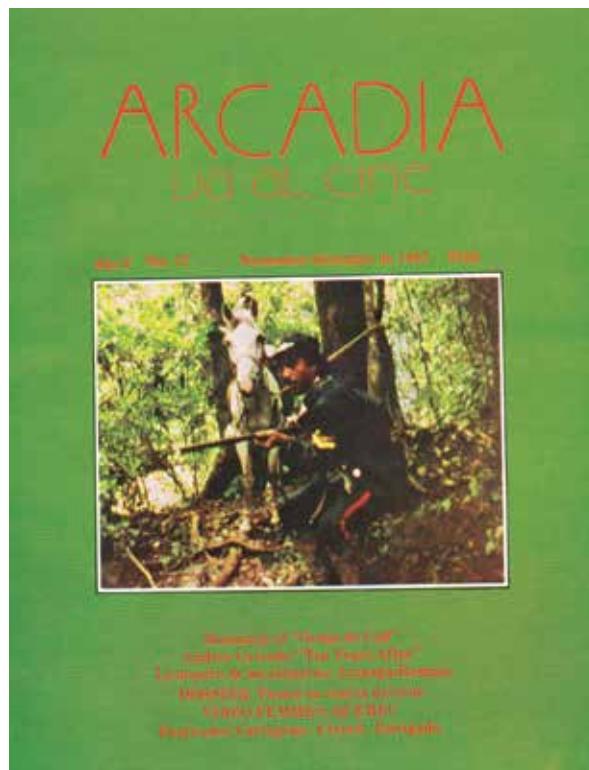
Ver con la metáfora en los ojos

La importancia de cuestionar la noción de cine de provincia, que *Arcadia va al cine*, identificó en la producción colombiana de la década de los ochentas, tiene su origen en una de las cuestiones más complejas en relación al cine colombiano. Esto es, la posibilidad de trazar un estilo y un lenguaje cinematográfico *propio* y la posibilidad de encontrar un público que lo *vea*. Ambas *Arcadias* están cruzadas por el constante desencanto que supone esta correspondencia. El desencuentro al que se refieren Gaviria y Álvarez en la imposibilidad de *agolpar* esos estadios de realidad que se desprenden de la realización cinematográfica podría empezar a apaciguarse ahí, en el volver a mirar "eso" que se filma. De esta manera, la transformación del exotismo endógeno que puede identificarse en la producción cinematográfica colombiana (en algunos casos más inmediatamente que en otros), se reformula en un intento por mirar desde el interior de las culturas a las culturas mismas, con la esperanza de que sea una mirada que a *ellos* (en la contradicción de ser siempre otro) no se les escape. ▣

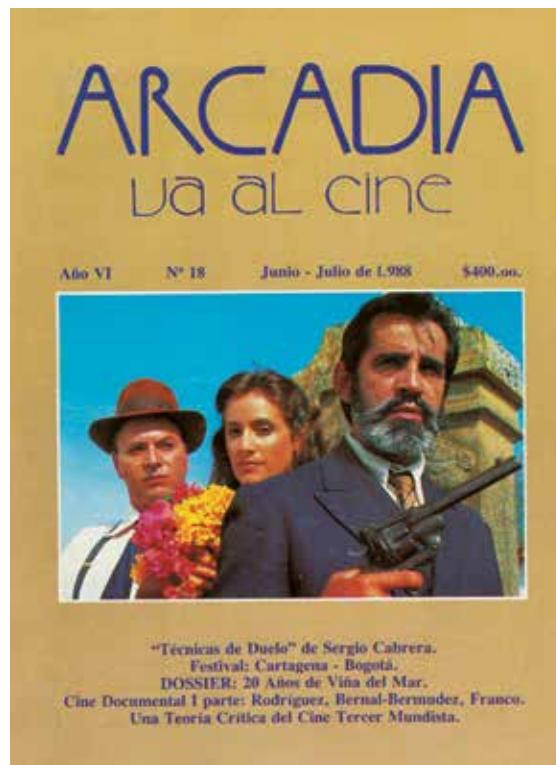


▣ Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 16, 1987.

► 36 • Entrevista con Carlos Mayolo por Augusto Bernal, "Estados góticos". En: *Arcadia va al cine*, no. 16, junio - julio 1987, p. 7.



 Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 17, 1987.



 Cubierta *Arcadia va al cine*, no. 18, 1988.

Referencias

Arcadia va al cine, números 1-18, 1982 – 1988, Bogotá.

Gaviria, Víctor y Álvarez Luis Alberto. “Las latas en el fondo del río”, *Cine*. número 8, junio de 1982.

López, Ana María, “Early cinema and modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40, número 1, Otoño 2000.

Mayolo, Carlos, *Caligari*, número 1, junio de 1982.

Barbero, Jesús Martín y Ochoa Ana María, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” en “América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado”, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002.

Russo, Eduardo (Ed), “Cine independiente en América Latina”, Argentina, 2007.

Zuluaga, Pedro Adrián, “Acción! cine en Colombia”, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2007.



La casa de *Kinetoscopio*

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

La casa de *Kinetoscopio*

Hugo Chaparro Valderrama / Laboratorios Frankenstein ©

A finales de los años 80, el crítico de cine Luis Alberto Álvarez —un sacerdote claretiano de gustos mundanos: aparte del cine lo seducía la ópera y el pecado de la gula hacía que disfrutara de festines gastronómicos con un placer celestial—, se anticipó a los blogs soñando con escribir al margen de los periódicos en un boletín mensual, tan sencillo que pareciera impreso por un taller franciscano: apenas unas cuantas hojas, cosidas con un gancho, destacando el contenido sin que importara la forma. A dos tintas, multicopiado en mimeógrafo, la ilusión de Álvarez era difundir el cine que le interesaba en los reportes mensuales del boletín, estableciendo un contraste con los bonsáis periodísticos que amenazaban la crítica.



Logotipo de
Kinetoscopio.



Fotografía en memoria de Luis Alberto Álvarez publicada en revista *Kinetoscopio* no. 37, 1996.

El sueño se hizo realidad con el pragmatismo del gerente, un administrador de empresas que había estudiado a mediados de los años 70 en Gettysburg College, especializado en lingüística aplicada con un postgrado que realizó en la Universidad de Georgetown, descubriendo que su destino lo anclaría en Medellín durante 27 años, a partir de 1977, donde trabajó como profesor de inglés y empezó a dirigir el Centro Colombo Americano desde 1980.

Paul Bardwell recorrió así el mapa desde su natal Northampton (Massachusetts), hasta el Colombo, con estaciones intermedias que lo llevarían a conocer el mundo, comprendiendo que su realidad se festejaba a plenitud si el viajero respetaba —y admiraba— la diversidad cultural por la que trató de vincular a Medellín con el universo al otro lado de sus montañas.

La tercera pieza del rompecabezas que organizó la imagen de *Kinetoscopio* fue un periodista, catedrático, cineclubista, crítico y realizador antioqueño llamado César Augusto Montoya. La perspectiva ante el cine se multiplicaba en los derivados que permitía la pantalla tanto en la enseñanza como en la escritura que definió su entusiasmo ante el proyecto asumido con la pasión de un pionero para impulsar la revista.

El primer número cumplió con la intención de humildad propuesta por Álvarez, con la cautela económica de Mr. Bardwell y con la pasión hecha textos según Montoya. De una manera didáctica fue publicado como El *kinetoscopio* —desvaneciéndose desde el número 3 el artículo—, y presentaba en su primera hoja la imagen, conmovedoramente borrosa, de un kinetoscopio. Debajo del aparato de Edison se puede leer, en letras mayúsculas, el rótulo con el que se definía el respaldo institucional del Centro Colombo Americano, registrándose el inicio de la historia: “No. 1 Febrero-Marzo 1990 Medellín, Colombia”.



Fotografía de Paul Bardwell y Luis Alberto Álvarez publicada en *Kinetoscopio* no. 71, 2004.

El boletín se concentraba en los límites de Medellín, acaso sin imaginar que otras fronteras podían interesarse en algo tan insólito y precario en Colombia como la aventura de una revista de cine. Su editorial recordaba la herencia de los orígenes y el eco que podía tener en un presente doméstico a través de la programación que exhibía el Colombo:

Se proyecta el primer número del Kinetoscopio como una propuesta y alternativa de expresión cinematográfica para la ciudad de Medellín. Su nombre deriva de un arraigo profundo en el desarrollo e invención del cinematógrafo, que nos remonta hasta el propio Edison y los hermanos Lumière.

La utilidad y necesidad de este medio de expresión va unida a la actividad cinematográfica desplegada en la sala del Colombo Americano, sus ciclos, los directores, las

estrellas y los países. Serán bien recibidas sus sugerencias y contribuciones, y esperamos que disfrute de las películas!

Doce hojas en las que Montoya explicó, citando la *Historia del cine* escrita por Román Gubern, qué era el kinetoscopio y cuál fue su evolución hacia el cinematógrafo, anunciándose también un ciclo de cine europeo con la ficha técnica de cada película, además de presentar una sección que sería emblemática en la revista, “La ventana indiscreta”, concluyendo el boletín con reproducciones de carteles y publicidades que promocionaban películas “De estreno por el mundo” —**Music Box, Mystery Train, Enemies a Love Story, Labyrinth of Passion, Do the Right Thing, Drugstore Cowboy, Camille Claudel**. En orden de aparición: Costa Gavras, Jim Jarmusch, Paul Mazursky, Pedro Almodóvar, Spike Lee,



Revista *Kinetoscopio* no. 1, 1990.

Gus Van Sant y Bruno Nuytten. Termómetros que midieron con su temperatura el clima del cine hacia los años 90.

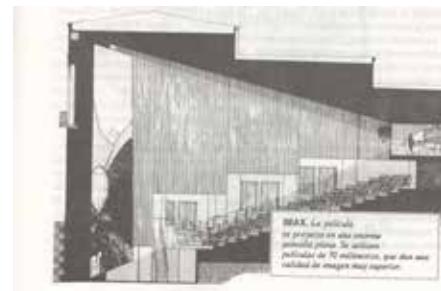
La revista empezó a crecer. El número 2, publicado en abril-mayo de 1990, se alargó hasta alcanzar 52 páginas, agregó dos secciones —“Festivales” y “Tecnología”, registrándose entonces la curiosidad del Imax-, y estrenó la que sería una larga lista de firmas cuando anunció en la bandera la “colaboración especial” de un cinéfilo que trabajó en

Kinetoscopio con el fervor de los místicos: Juan Guillermo López.

El primer artículo de López quiso desvanecer los límites del mundo parroquial escribiendo sobre el Festival de Cine de Londres. En el párrafo inicial lanzaba una advertencia ante el supuesto apocalipsis del cine —semejante a los que estremecieron al público cuando se perfeccionó el sonido o cuando la pantalla se pintó con una paleta de colores intensos en la que muchos imaginaron un motivo de ceguera-, conjurando el miedo ante los demonios que amenazaban la industria con el aire de redención que refrescó al festival:

En alguna ocasión, David Mamet escribió sobre la muerte del cine ante el auge del video. Sin embargo, en el 33° London Film Festival, no competitivo, se percibió un renacimiento lento e inexorable del cine a nivel mundial, todavía experimentando en un mar de propuestas e intenciones loables, que no cuajan en algo que pueda llamarse ‘cine de autor’ o ‘expresión de espíritus personales’, que capten con sensibilidad el alma de nuestro tiempo. Se destacó, además, la necesidad de muchos jóvenes cineastas de volver a la niñez recuperando el mundo mediante las miradas inocentes de estos seres.

El criterio de *Kinetoscopio* se manifestaba en las palabras de López y en la defensa del cine que permitía comprender su arte y su mundo con visiones estimulantes; en contra de los hábitos que hacían del espectador una



Interior de la revista *Kinetoscopio* no. 2, 1990.

rata de laboratorio con la que experimentaba la corriente mercantil del cine para que respondiera a estímulos predecibles en términos emocionales y narrativos; preocupándose *Kinetoscopio* por el rumbo tortuoso y heroico del cine latinoamericano y colombiano; por un mapa que hacia el final del artículo López describió como una región de “territorios solitarios y abandonados”, distantes de las geografías donde sucedían eventos como el Festival de Londres y su vasto repertorio cinematográfico.

Eran los tiempos del canibalismo tecnológico: el vhs devoraba al Betamax y el Laser-Disc anticipaba al dvd y al Blu-ray. En la última página del boletín el Colombo anunciaba “una completa colección de videos que incluye las películas de los más grandes directores del cine”, al servicio de los usuarios en la que sería, según el aviso, una Super Videoteca —agigantada de una manera asombrosa por

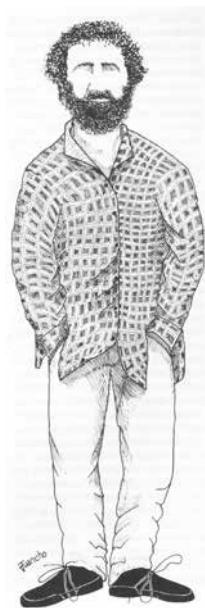
Mr. Bardwell cuando sus viajes lo conducían a megatiendas como Sam the Video Man o HMV en Toronto, donde llenaba canastas de supermercado con rapidez inaudita.

La aventura comenzaba. Desafortunadamente, el itinerario de López en *Kinetoscopio* fue vulnerado por la violencia rampante que destruyó a Medellín: la ironía de su muerte, a mediados de 1993, se reveló en el balazo del ladrón que le robó la cámara de video con la que soñaba dejar un registro del mundo a través de sus imágenes.

El rostro de Víctor Gaviria en trance de filmación ilustró la carátula del tercer *Kinetoscopio*, publicado en junio-julio de 1990, con

Fotografía de Juan Guillermo López con su hija Sarita publicada en *Kinetoscopio*, no. 20, 1993.



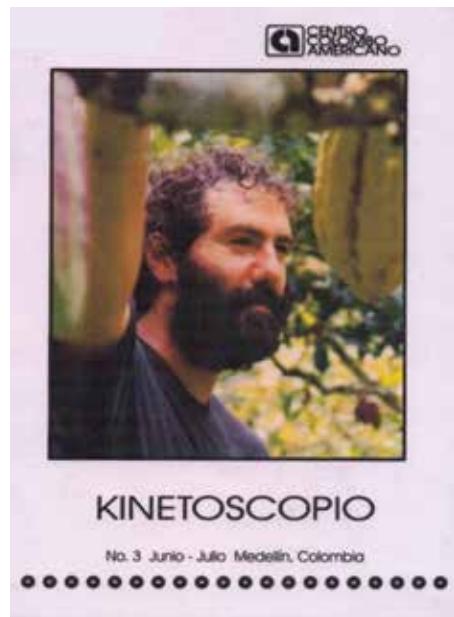


Caricatura de Víctor Gaviria publicada en revista *Kinetoscopio* no. 5, 1990.

► 1. Showscan: un nuevo concepto de cine espectáculo, Cine Colombia.

96 páginas. A los nombres de los fundadores se sumaron los de aquellos que serían colaboradores fieles e indeclinables de la revista: Fernando Arenas, Ana Ramos, Aldemar Betancur, Marta Ligia Parra. En una entrevista de César Augusto Montoya a Gaviria se insistía en que el cine colombiano tenía futuro. Aparte de las críticas y las reseñas de festivales, la revista se interesó por la preservación de la memoria audiovisual del país abriendo sus páginas a las noticias de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Los reportes tecnológicos siguieron la evolución vertiginosa del cine buscando cómo magnificar su espectáculo:

Después de casi quince años de adaptación y perfeccionamiento, el proceso Showscan se concreta en el uso de película de 70 mm proyectada a la velocidad de 60 fotogramas por segundo (el standard tradicional es de 35 mm a 25 fotogramas por segundo). Comparando los resultados de la proyección con una tradicional de 35 mm, las impresiones visuales del espectador resultan multiplicadas por diez. Los umbrales de saturación de la capacidad de percepción del ojo humano, y de asimilación por parte del cerebro, son casi alcanzados, hasta el extremo de que el espectador deja de ver la pantalla, que se convierte en una auténtica ventana por donde penetran imágenes casi reales, de una profundidad, de una claridad, de una precisión inimaginables¹.



Revista *Kinetoscopio*, no. 3, 1990.

El boletín se transformó cuando el número 4, publicado en agosto-septiembre de 1990, mejoró la calidad de su portada y pasó de ser una publicación cosida con un gancho, como quería Álvarez, a una revista que mostraba orgullosamente el lomo al que se pegarían las 120 páginas del número 5, publicado en octubre-diciembre de 1990. Su editorial reseñaba los ciclos y las películas proyectados en el Colombo, acerca de los que se habían publicado artículos en *Kinetoscopio* —recordando a Romy Schneider, amante platónica de

Álvarez; a Spike Lee, Alfred Hitchcock, Andy Warhol, Kira Muratova y Andrei Tarkovsky; a Greta Garbo, acertando Fernando Arenas cuando escribió en **Greta: la diva que nunca murió**, publicado en el número 3, que Greta Garbo era “el personaje más inolvidable entre los casi 30 que creó Margreta (Greta) Lovisa Gustafsson”-, agradeciendo los fundadores de la revista, con el entusiasmo cómplice y generoso que definió sus primeros tiempos, a todos los que asumieron el proyecto de *Kinetoscopio* como un salvavidas para evitar el naufragio.

El crítico Orlando Mora, activo desde los años 50 al frente del Cine Club de Medellín, trazó con Álvarez —también cineclubista cuando regresa a Colombia después de prepararse, a principios de los años 70, en el sacerdocio del cine cuando visita los templos italianos y alemanes donde exhibían las películas de Rossellini, Fleischmann o Fassbinder-, un puente generacional en *Kinetoscopio* con los nombres que empezaron a colonizar los espacios de la crítica cinematográfica en Colombia: además de Parra y Arenas, a partir del número 5 escribieron en sus páginas, con prisa y sin pausa, destacando el cine que privilegiaba su capacidad creativa antes que la rutina de la forma hecha fórmula repetitiva, María Lucía Castrillón, Santiago Andrés Gómez, Lina María Aguirre, Octavio Escobar Giraldo, Diana Jaramillo, Juan Guillermo Ramírez, Isleni Cruz Carvajal, Julián David Correa, Adriana Mora,



Parte del equipo de *Kinetoscopio*, sosteniendo la revista no. 9, 1991. La foto fue publicada en la revista no. 71, 2004. De pie: Luis Alberto Álvarez, Hugo Chaparro y Santiago Gómez. Sentados: Fernando Arena, Aldemar Betancur, Paul Bardwell y Juan Guillermo López.

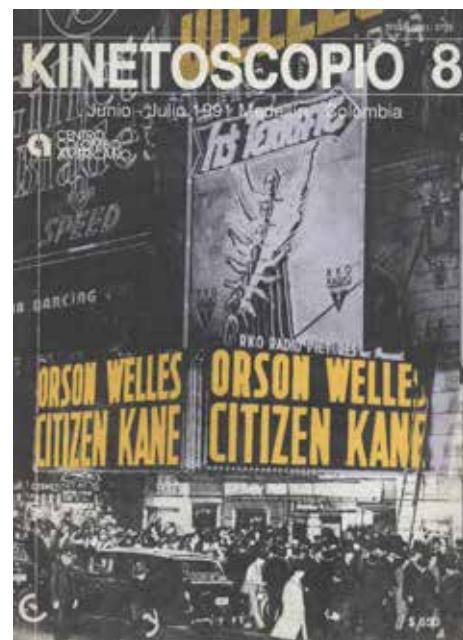
Juan Carlos González, Juan José Hoyos, Pedro Adrián Zuluaga, Oswaldo Osorio, César Alzate Vargas y el fantasma que escribe estas líneas, además de una galería interminable de colaboradores ocasionales que empezaron a enviar sus artículos desde distintos rincones del mapa, atenuando nuestra condición “solitaria y abandonada”.

Kinetoscopio pasó en el número 7 del blanco y negro al color cuando en su portada apareció la imagen de un galán parecido a Clark Gable, a punto de besar —o morderle el



Revista Kinetoscopio no. 7, 1991.

cuello- a una chica en Cartagena. Las cartas a la dirección, animando a sus editores, empezaron a llegar desde Alemania, Chile, México y Portugal. El promedio de bateo se mantuvo alrededor de las 170 páginas. Álvarez se propuso contar la historia del cine en 100 películas —empezando en el número 6 con **El gran asalto al tren** (Porter, 1903); **El nacimiento de una nación** (Griffith, 1915); **Intolerancia** (Griffith, 1916) y **El gabinete del Dr. Caligari** (Wiene, 1919)-. Cuatro películas por



Revista Kinetoscopio no. 8, 1991.

edición prometían al menos noventa y seis títulos más repartidos hasta el número 30 de *Kinetoscopio*. ¿Sería posible llegar a una cifra tan venerable en términos editoriales cuando otras aventuras, similares a *Kinetoscopio* en su actitud de observar el cine como un arte en movimiento, aunque el estilo fuera notablemente distinto, fueron empresas del riesgo a la manera de *Ojo al cine*, que alcanzó cinco ediciones a mediados de los años 70; *Cinmateca*, con seis números a finales de

la misma década, reactivándose en los años 80 con tres números y en el 2000 con tres ediciones más; *Cine*, con diez números publicados entre 1980 y 1982; *Caligari*, con un solo número publicado en 1982, o *Arcadia va al cine*, impulsada por un héroe hecho de titanio cinematográfico como fue su director, Augusto Bernal Jiménez, publicando en dos décadas -1982/2000- algo más de 18 números, aparte de un par de ediciones especiales y una prolongación llamada *Borradores de cine*, revistas que fueron capaces de sostener la ilusión?

No tendría que ser motivo de asombro por algo más que el contraste con otras publicaciones, pero soñar con una edición más allá del umbral que recordaban las cifras era tan

Revista Caligari no. 1, 1982.



desconcertante como inspirador. *Kinetoscopio* mantuvo el formato original del boletín -22 x 16 cms- hasta el número 32 (mayo-junio, 1995), después del que se aplicó un *blow up* al diseño, que amplió la revista -28 x 21 cms-, acomodando sus páginas a un formato más tradicional. A partir de entonces su presencia se consolidó en Colombia y Latinoamérica. Cinco años en contra de los pronósticos confirmaron que el futuro era posible para una generación de lectores y realizadores que se reunieron alrededor de *Kinetoscopio*.

El Centro Colombo Americano de Medellín se convirtió así en una referencia para el movimiento cinematográfico de Colombia, apoyado por la revista y por los cronistas, críticos e historiadores, que surgieron de manera

Revista Kinetoscopio no. 32, 1994.





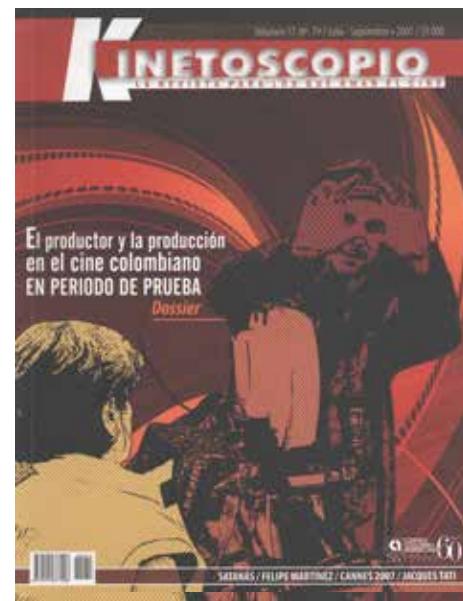
Revista *Kinetoscopio* no. 33, 1995.

tumultuosa. Las cifras registradas en *Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia 1908-2007* (Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, s. f.), tras la investigación coordinada por el hombre que lo sabe todo acerca de la historia del cine colombiano, Jorge Alberto Moreno, regresando de manera cíclica al pasado en el túnel del tiempo que es el archivo del Patrimonio Fílmico, suman 1.500 artículos, 170 colaboradores y 80 números –al menos hasta diciembre 2007 / febrero 2008, pues la historia continúa.

La bandera editorial de la revista mantuvo hasta mediados de 1996 el nombre de Paul Bardwell como director de *Kinetoscopio* y de Luis Alberto Álvarez como jefe de redacción. Pero el azar tropezó de una manera adversa y “el corazón que latía a 24 cuadros por segundo”, como tituló una publicación del Colombo y la Universidad de Antioquia (s. f.), le falló al sacerdote del cine cuando muere en mayo de ese año. Luis Alberto Álvarez dejaba así un rastro ineludible en el cine colombiano y en el trabajo que realizó para *Kinetoscopio*. Con saludable optimismo, el editorial del número 36, tras lamentar la muerte de Álvarez, concluía: “Después de la muerte, siempre nos queda la vida”.

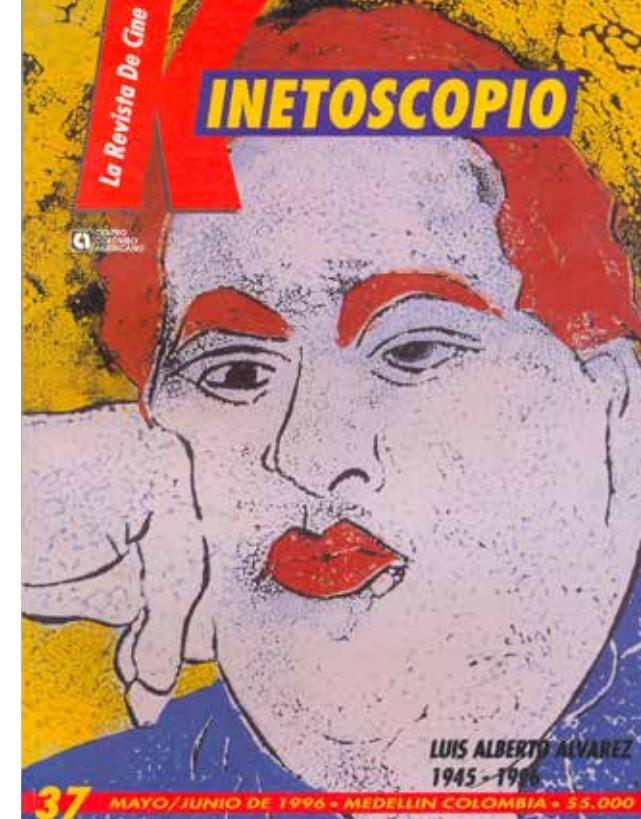
“Año 101, la odisea de un medio” fue su último texto. Estaba agazapado en su computador,

Revista *Kinetoscopio* no. 79, 2007.



donde lo guardó el 10 de febrero de 1996. Describió en sus líneas finales la situación del público, sometido a las estrategias comerciales de un mercado voraz. “Hay que aceptar que un público con sensibilidad e intereses diferentes existe y que existe, tal vez, cada vez más”, escribió Álvarez. “Se trata de cultivarlo, de educarlo, de ofrecerle información adecuada. Es cierto que estos son intereses culturales y no económicos, pero estoy convencido de que es probable también crear una rentabilidad aceptable e incluso importante con este tipo de espectadores”.

Kinetoscopio avanzó sin olvidar sus consejos y argumentos. Cuando la revista llegó a su mayoría de edad con el número 40, Mr. Bardwell nombró a Lina María Aguirre como editora. Permaneció en el cargo hasta el número 54, en la que fue una época de libertad absoluta para escribir sobre los cambios del cine durante una década de transición, agobiada por su aparente precariedad creativa ante el legado que enaltecía a otras décadas –los años 20 animados por los pioneros; el entusiasmo de los años 30 y 40; la fiebre de los años 60 o la ansiedad por filmar de los años 70 representados por Scorsese, Coppola, Altman, Ashby, Allen o los niños de infancia eterna que jugaron con sus millones al cine llamados George Lucas y Steven Spielberg-. Aún así, cuando se publica el número 50 de *Kinetoscopio*, una breve selección



Revista *Kinetoscopio*, no. 37, 1996.

de directores ilustró los nuevos rumbos y el relevo generacional en la bisagra del siglo XX al XXI: Wong Kar-wai; Lars von Trier & Thomas Vinterberg; Hal Hartley; Atom Egoyan; Tsai Ming-liang; Abbas Kiarostami; el enigmático Diego Fernández Torres, sobre el que escribió el crítico uruguayo Manuel Martínez Carril como si se tratara del personaje de una novela de anticipación, anotando en las páginas de la revista, publicada en 1999, que los tres largometrajes de Torres –**Montevideanos**, **El último café** y **Ciudad de la costa**-, habían sido

realizados entre 2009 y 2015, honrando Martínez Carril el oficio de la crítica como pretexto para la ficción.

Mr. Bardwell, además de repasar la historia de la revista en el número 50, anunció otro sueño que ampliaría la influencia de *Kinetoscopio* en un público contrario a las manipulaciones de la industria, “con sensibilidad e intereses diferentes”, que tal vez pasara de ser la excepción a convertirse en la norma para hacer rentables los *secretos* de un cine arriesgado y creativo.

El equipo de redacción ahora se apresta a encarar el reto de la próxima etapa de la revista, el de llegar a la edición número cien, garantizando, junto con ustedes, nuestros lectores, un futuro seguro para Kinetoscopio”, escribió Mr. Bardwell, revelando la esperanza que definió su trabajo. “Pueden seguir contando con la variedad de artículos e informes que han sido siempre costumbre en la revista.

Para nosotros, el cine sigue vivo como arte y a través también de la sala de cine del Colombo y de un proyecto próximo a realizarse –Kinetoscopio La Distribuidora, un proyecto que nos permitirá traer selectos filmes de estreno para la distribución a nivel nacional-, Kinetoscopio quiere consolidar un espacio para el séptimo arte desde todas sus manifestaciones.

Mr. Bardwell aprovechó las enseñanzas de la historia del cine. Comprendió la astucia de los pioneros que a principios del siglo XX dise-

ñaron un negocio rentable trabajando como distribuidores y comprando los teatros donde exhibían sus películas. *Kinetoscopio* tenía el criterio y el Colombo, gracias a Mr. Bardwell, tenía las salas para exhibir el cine que le interesaba a *Kinetoscopio*. El proyecto de la distribuidora ilustraría en la pantalla los comentarios que promocionaban un cine marginado de los circuitos oficiales; el cine de “directores secretos” -¿habrá algún misterio que no se revele en la pantalla?- como los canadienses Clement Virgo, Claude Fortin, Stephen Williams, Robert Lepage o Jean-Marc Vallée; el repertorio que a partir de 1993 se registró en la revista cubriendo el Festival Internacional de Cine de Toronto donde se presentaban directores a los que el tiempo transformó en referencias de época –Jafar Panahi, Atom Egoyan, Michael Winterbottom, Jean-Claude Lauzon, Sally Potter, Hirokazu Kore-Eda, Richard Linklater, Krzysztof Kieślowski.

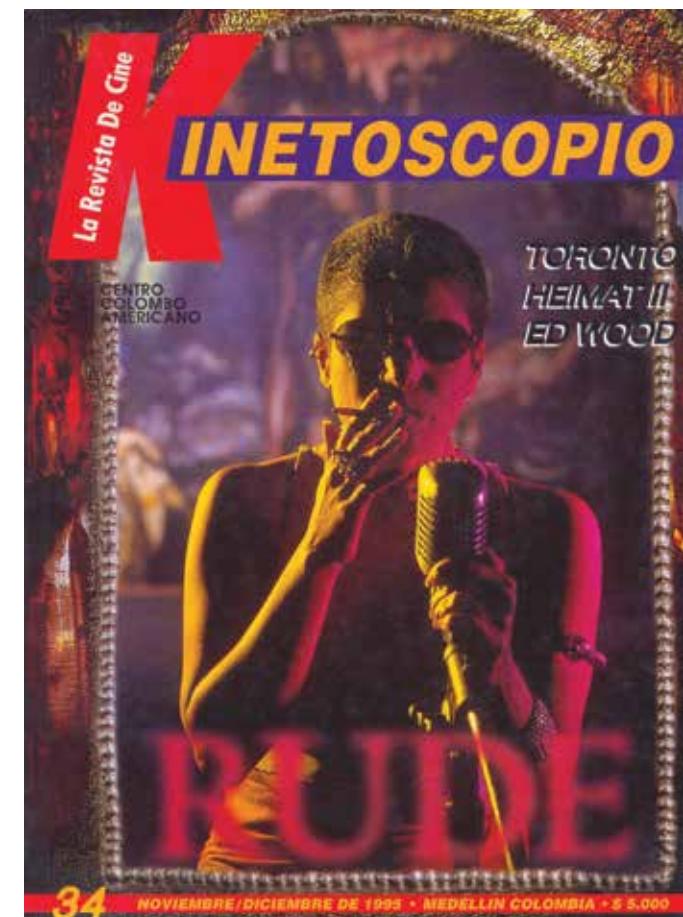
En la edición 34 de *Kinetoscopio*, con la imagen de *Rude* (Virgo, 1995) en su carátula, Mr. Bardwell escribió:

El cine de Canadá nunca deja de ser diferente, atrevido y definitivamente poco convencional. Convencional, digamos, en términos de Hollywood. Tal vez con la excepción de unos pocos como Norman Jewison y David Cronenberg, que emigraron a Hollywood, los excelentes directores de cine de Canadá se mantienen firmes en su convicción de hacer un cine

sin compromiso, un cine de autor donde la independencia creativa es total. Ojalá uno de los grandes distribuidores de cine en Colombia descubriera estos tesoros realmente desconocidos. A través del cine de ficción y el documental existe la posibilidad de ver un país con gente de carne y hueso, una radiografía permanente de un país que sufre el complejo de ser confundido por los vecinos del sur, pero que tiene sus propias preocupaciones y realidades².

El apoyo de Mr. Bardwell al cine canadiense lo situó en la galería de amigos del Festival de Toronto por la puerta que le abrió en Colombia a una industria relativamente desconocida más allá de su paisaje doméstico. Un acto de lealtad que confirmaba la política del Colombo bajo su dirección, facilitando el intercambio cultural, si fuera posible, “con el mundo entero”.

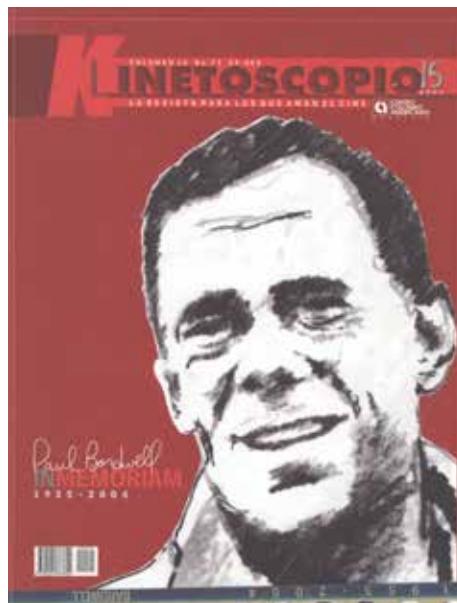
El destino esperaba de nuevo. La distribuidora fue un sueño que no alcanzó a concretarse. El número 71 de *Kinetoscopio*, cuando la revista cumplía quince años, presentó en su carátula un indeseable, pero necesario y entrañable, in memoriam, acompañando el rostro de Mr. Bardwell, al que la muerte alcanzó en noviembre de 2004. Entonces recordé que Paul me había dicho en un viaje: “Si cayera muerto en este mismo momento, tendría la satisfacción de haber vivido lo mejor que pude”. Supuse que tenía razón. También que su vida había multiplicado la vida de sus



Revista Kinetoscopio no. 34, 1995.

amigos con la generosidad de un buen film, tal vez uno semejante al que pudo haber soñado si hubiera escrito un guion autobiográfico.

► 2 • Perspective Canada.
Un cine no convencional.



Revista Kinetoscopio no. 71, 2004.

La revista no quedó del todo huérfana. A partir del número 55, *Kinetoscopio* tuvo la fortuna de contar con Pedro Adrián Zuluaga como editor. Tras la muerte de Mr. Bardwell, Zuluaga preservó el criterio y la calidad de los artículos que definieron su relación con los lectores. Luego de un breve relevo en el que Óscar Molina, director del programa de cine del Colombo, trabajó también como director y editor de la revista, Zuluaga regresó a *Kinetoscopio* hasta el número 81, publicado en marzo-mayo de 2008. Durante ocho años

se ocupó en hacer del oficio de la crítica una forma del diálogo con los realizadores; por contribuir a la construcción de una cinematografía en desarrollo como la colombiana, en manos de directores que definieron su estilo a principios del siglo XXI; por ofrecer un diagnóstico de los oficios que decidían la suerte de la pantalla doméstica. Los dossiers que publicó sirven como el testimonio de una época: “El documental. Transparencias y espejismos” (no. 61); “El productor y la producción en el cine colombiano”, con Ximena Ospina como editora invitada (no. 79); “Actuación y dirección de actores”, con Adyel Ospina (no. 80), o “El documental, aquí y ahora”, con la asistencia editorial de Lina María Castaño González (no. 81), descubrieron a un activista cinematográfico, interesado por hacer de la escritura un intercambio de ideas, con la capacidad suficiente para convertirse en un compañero de viaje por la ruta que seguía el cine colombiano.

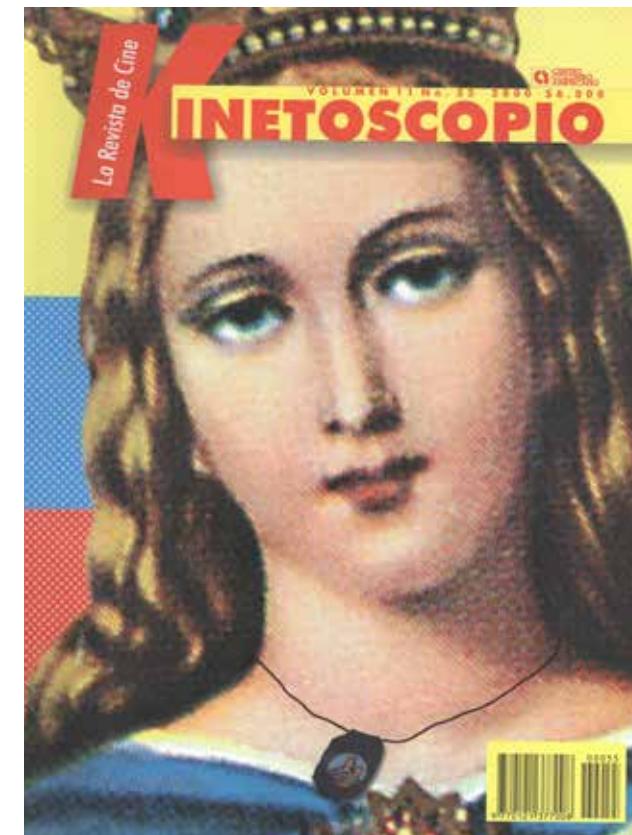
“No soy reacio a los cambios”, declaró Zuluaga al periódico *El Colombiano*, cuando sintió amenazado el legado de *Kinetoscopio* por la administración que empezó a dirigir el Colombo hacia el 2008. “Creo que si la revista y las salas pueden cambiarse para mejorar, bienvenido sea el cambio, pero que se respete la historia, la lógica de ambas. No de espaldas a un proyecto de más de 18 años”.

El criterio de encontrar soluciones mercantiles a una gestión cultural, reciclando el deterioro generalizado del público, contradecía las intenciones de formar un espectador ideal según los sueños de Mr. Bardwell y de sus *three amigos* -Álvarez, López & Montoya-, y de los colaboradores que tuvo hasta entonces la revista.

“Que el cine que se proyecta en las salas del Centro Colombo Americano se quiera parecer al de las salas de cine comerciales que existen en la ciudad, es como firmar su propio certificado de defunción”, agregó Zuluaga.

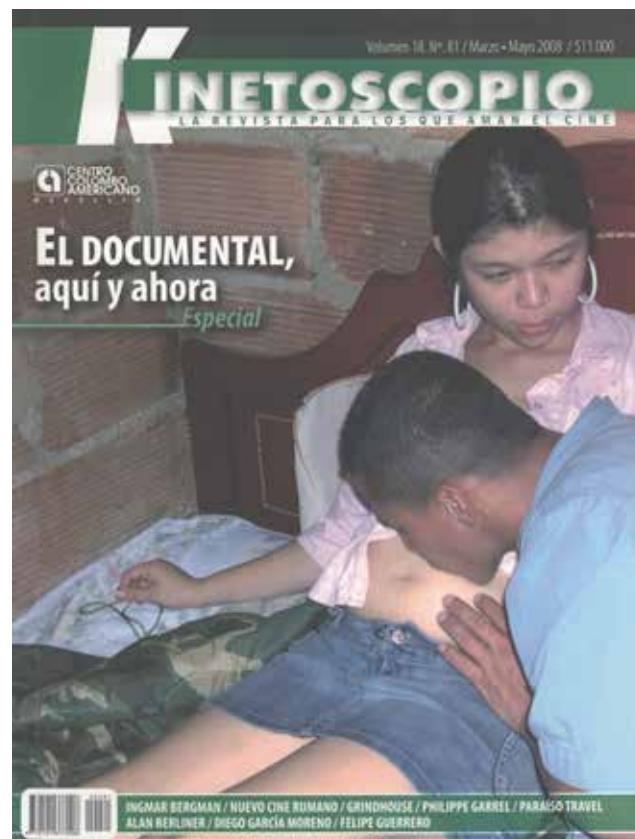
Una carta, enviada el 20 de abril de 2008 a Enrique Uribe Escobar, presidente de la junta directiva del Colombo, en la que cerca de ochenta firmas demostraban su solidaridad y preocupación por *Kinetoscopio*, expresó el malestar por la intención de complacer la rutina de las modas comerciales, desvaneciendo el rigor en los textos.

Con respecto a la revista de cine, en esta coyuntura amenazante para su supervivencia es necesario aclarar de entrada, y con total pragmatismo, que el Colombo nunca va a obtener ganancias económicas con un proyecto como ese, pero si la nueva directora de la revista [Ana Catalina Uribe] dice que la publicación es muy densa y que no la lee nadie, es porque tiene una idea de Kinetoscopio que está por completo alejada del producto que



Revista Kinetoscopio no. 55, 2000.

pretende mercader. Escribir sobre cine, y en especial sobre el buen cine, siempre implicará acercarse al ensayo, a una forma de pensamiento, y eso pide una actitud de parte del lector que se puede motivar de muchas maneras y en muchos sectores, una



Revista Kinetoscopio no. 81, 2008.

actitud por cierto edificante, ya que busca la reflexión sobre asuntos muy pertinentes que el cine meramente comercial rara vez toca. Aunque es cierto que podrían ser más los lectores, no son pocos en Colombia y en el exterior los que ven a Kinetoscopio

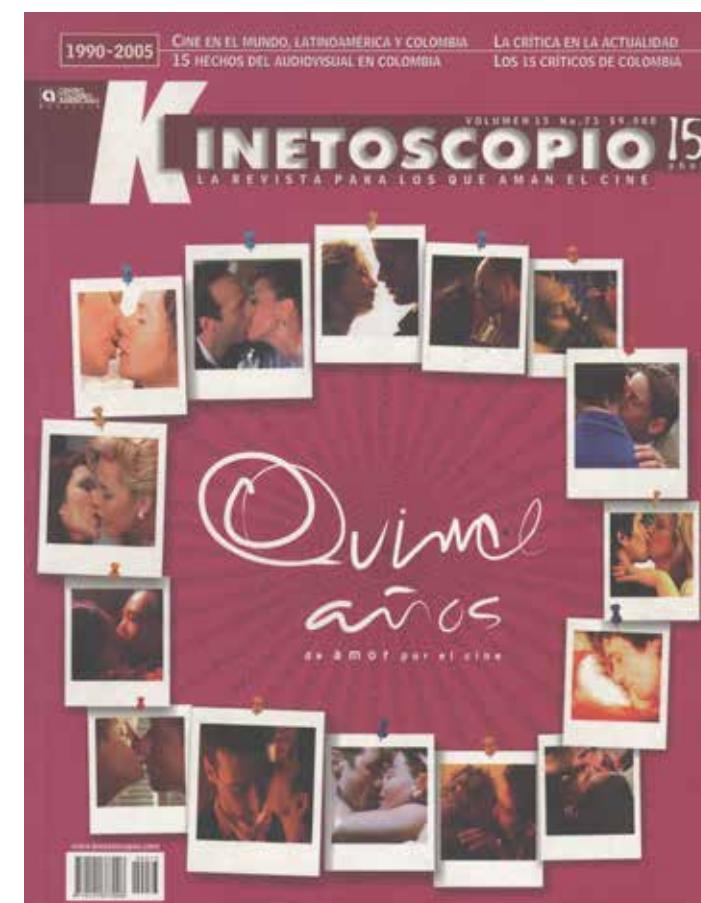
como la revista de cine más importante de América Latina, una revista que es consultada en Europa y Estados Unidos más que todo por su contacto de primera mano con la producción cinematográfica de nuestra región. Esa importancia adquirida a lo largo de 18 años no se puede ver de ninguna manera como una pérdida, como un lujo o como un gasto inútil. En cambio, reemplazar el concepto de la revista por uno más ligero implicaría perder el público que se tiene, y si eso se intentara para conseguir uno mayor numéricamente, habría que ser consciente de que se requeriría de un capital que nadie en este país estará dispuesto a invertir para algo tan poco rentable como es informar a todo color y en papel fino sobre cuánto costó **El señor de los anillos** o qué peleas hubo entre Bardem y los Coen mientras hacían **Sin lugar para los débiles**. Kinetoscopio no será nunca rentable económicamente, pero ha hecho y aún está haciendo historia, generando cultura, promoviendo la diversidad, civilizando, en suma. Para reducir las pérdidas económicas que necesariamente conlleva su edición existen muchas posibilidades distintas a la de transformar un contenido y una actitud ética que constituyen su reconocido aporte, posibilidades agresivas y económicas de mercadeo, que ni siquiera se han considerado y que merecen una reflexión aparte, no sólo a cargo de la

dirección de la revista sino también del editor y del equipo de redactores, que son finalmente quienes conocen mejor al público objetivo de Kinetoscopio.

La renuncia de Zuluaga trazó un umbral entre el antes y el después de la revista. Tratando de encontrar un término medio para continuar con la publicación entre los orígenes de *Kinetoscopio* y su futuro, se nombró como editor a Juan Carlos González. Los textos fueron cada vez más cortos; los dossiers se concentraron en la historia del cine —“Scorsese” (no. 84); “Woody Allen” (no. 87); “La conquista del Oeste” (no. 89); “Roman Polanski” (no. 92)—; el plano general, que registraba películas y directores “de estreno por el mundo”, se alternó con el primer plano del cine colombiano, y el número cien con el que soñaron Mr. Bardwell y sus amigos de otro tiempo fue una realidad.

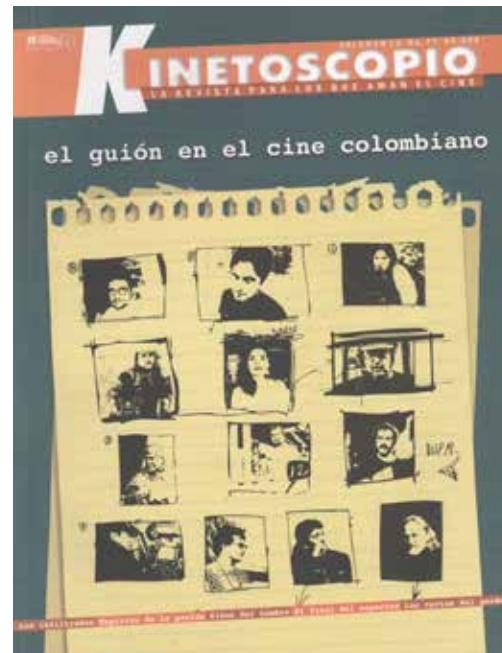
La historia quedaba en otras manos mientras terminaba el estilo de una época, evocada por Julián David Correa en el párrafo final de su artículo “Los que no están, los que nunca se marcharán”, publicado en el número 73 para la edición de aniversario por los quince años de la revista:

Antes del cumpleaños 15 de la revista, tres de sus fundadores murieron. Ir a Medellín y al Colombo Americano es muy diferente ahora. El edificio que Paul levantó ha



Revista Kinetoscopio no. 73, 2005.

llegado a tener diez pisos: decenas de salones, una inmensa biblioteca con estaciones de video, dos salas de cine, una gran galería y muchos horizontes. El Colombo

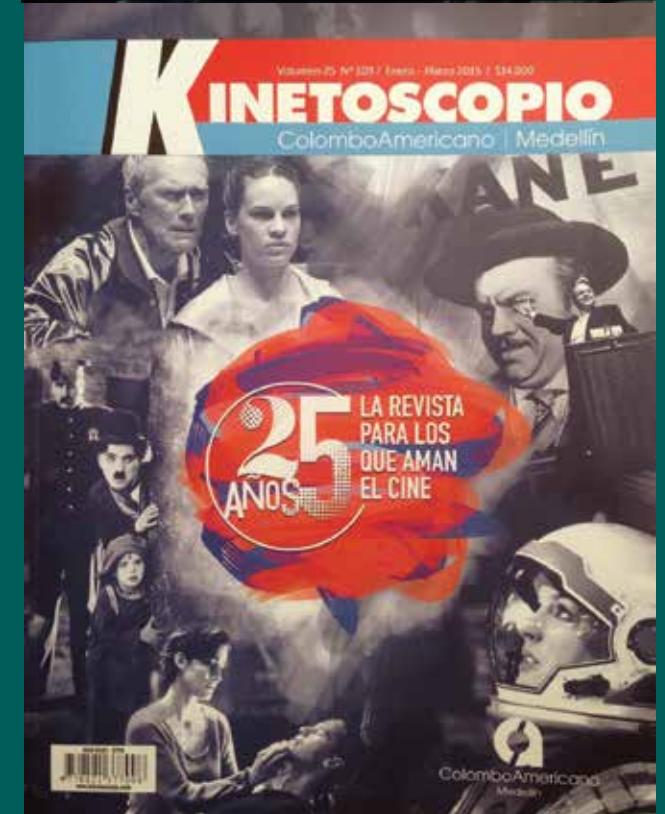
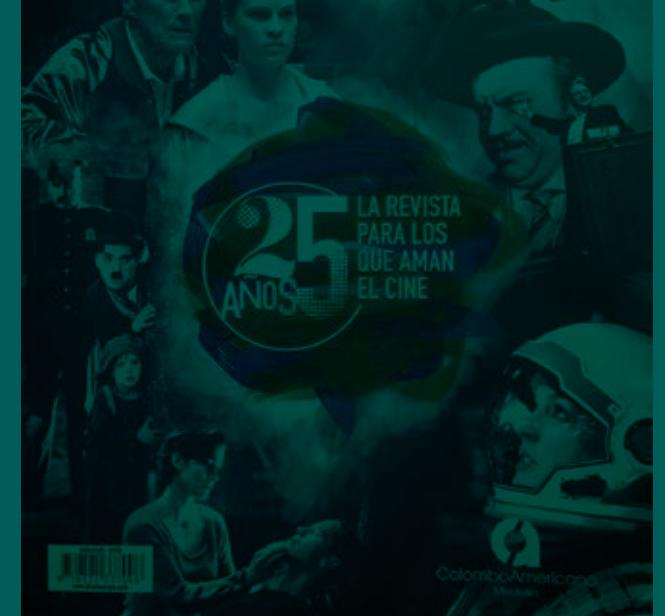


Revista Kinetoscopio no. 77, 2006.

cambió y tres amigos murieron. En estos años descubrí que la torre y el refugio están en uno mismo: en la pasión, en la constancia, en el trabajo. Gracias a lo que aprendí con estos tres amigos, busqué el cine y he trabajado por la cultura de Colombia. Estos tres amigos están en nosotros y en sus obras, pero nada sana la tristeza de saber que hoy no ven el destino de lo que hicieron: de una revista que cumple quince años y de los caminos que andamos gracias a ellos. □



Revista Kinetoscopio no. 91, 2010.



Revista Kinetoscopio no. 109, 2015.

Catálogo de publicaciones editadas por la Cinemateca Distrital

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA

La Cinemateca siempre ha pertenecido a la Alcaldía, pero ha dependido de diferentes oficinas de la municipalidad: de 1971 a 1976 hizo parte de la Secretaría de Educación; de 1976 a 2006 estuvo adscrita al Instituto Distrital de Cultura y Turismo; de 2006 en adelante ha estado adscrita a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, en donde dependió entre 2009 y 2011 de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño; y desde 2011 es parte del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

PUBLICACIONES IMPRESAS

Cine colombiano 1950-1973

Clásicos del cine mudo
Enero - junio 1973

Festival de cine polonés
Febrero 1973

Festival de cortometrajes británicos
1973

Crónicas de cine
1974

Festival de cine polonés
Febrero 1974

50 películas 1974-1975
Diciembre 1974

Festival de cine cubano
Septiembre 1975

Nuevo cine francés
Octubre 1975

Cinemateca Distrital 1971-1976
Mayo 1976

Boletín Cinemateca no. 1
Septiembre 1976

Nuevo cine italiano
Noviembre 1976

Boletín Cinemateca no. 2
Diciembre 1976

Boletín Cinemateca no. 3
Febrero 1977

El cortometraje del sobreprecio
(Datos 1970-1980)
1982

Retrospectiva de Luchino Visconti
Cinemateca Distrital, Instituto
Italiano di Cultura
Abril 1983

Del neorrealismo al cine
italiano de los 70'
Agosto - septiembre 1983

Cine brasileño
Cinemateca Distrital, Embajada de
Brasil, Embrafilme y Avianca
Septiembre - octubre 1983

Boletín no. 1 Super 8
Enero 1984

Boletín no. 2 Super 8
Junio 1984

Boletín no. 3 Super 8
Febrero 1985

Fernando Birri en Colombia
Abril 1984

Cine brasileño
Cinemateca Distrital, Embajada de
Brasil, Embrafilme y Avianca
Agosto 1984

Festival de cine británico
Cinemateca Distrital, Consejo
Británico
Febrero 1986

Escritores norteamericanos
y el cine
Septiembre 1988

Tarzán
Diciembre 1988

Las 10 mejores películas
en la historia del cine
Cinemateca Distrital, Cine Club de
Colombia
1989

Cinemateca 1971-1990
1990

Cinemateca 20 años
1991

Ciclo: Gabo 25 años
Octubre 1992

Ciclo: los sueños posibles
Octubre 1992

Ciclo: América, una mirada
Octubre 1992

100 años Lumière: retrospectiva de
la obra documental de los grandes
cineastas franceses desde Louis
Lumière hasta nuestros días
Cinemateca Distrital,
Embajada de Francia
Septiembre 1993

Cine etnográfico francés
Cinemateca Distrital, Embajada de
Francia, Alianza Colombo Francesa,
Universidad Nacional, Unitec
1993

Nuevo cine venezolano en Colombia
1993

París - Bogotá: historias de
ciudades
Cinemateca Distrital,
Embajada de Francia
1995

Ciclo: Glauber Rocha
Cinemateca Distrital,
Embajada de Brasil
Octubre 2004

Jorge Silva / Marta Rodríguez: 45
años de cine social en Colombia,
retrospectiva integral
Diciembre 2008

Primer Seminario-taller sobre
perspectivas y herramientas para
el trabajo en red de las unidades
de información especializadas en

cine y medios audiovisuales de
Iberoamérica, el Caribe y España
BIBLIOCI
Cinemateca Distrital
2009

Víctor Gaviria: 30 años de vida
fílmica, retrospectiva integral
Febrero 2009

ICAIC: 50 años de cine cubano en la
revolución, selección retrospectiva
(1959 - 2009)
Cinemateca Distrital, Cineclub
Universidad Central
Julio 2009

Primera muestra de cine de medio
oriente contemporáneo (First
middle east contemporary cinema
exhibition)
Cinemateca Distrital, Cineclub
Universidad Central
Noviembre 2010

Guerras de independencia y revolu-
ciones en América Latina
Cinemateca Distrital, Unión Latina
Octubre 2010

Cine social en América Latina, una
mirada retrospectiva
Cinemateca Distrital, Embajadas
Latinoamericanas y del Caribe
Noviembre 2010

Semana de cine de Centroamérica y el Caribe

Cinemateca Distrital, Grupo de Embajadas de Centroamérica, Panamá y República Dominicana
2011

Sentimientos tristes que bailan: cine y tango

Cinemateca Distrital, INCAA, Embajada de la República de Argentina
Septiembre 2011

Kurosawa 101

2012

Materia y cosmos: las películas de Artavazd Pelechian (Matière et cosmos: les film d'Artavazd Pelechian)

2012

Bogotá filmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural - IDPC
2012

Nueva Cinemateca de Bogotá

Cinemateca Distrital, Empresa de Renovación Urbana de Bogotá - ERU
2014

COLECCIÓN CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

CINEMATECA
CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 12



no. 1: Julio Luzardo
Marzo 1981

no. 2: Ciro Durán
Junio 1981

no. 3: Francisco Norden
Septiembre 1981

no. 4: Marco Tulio Lizarazo
Diciembre 1981

no. 5: José María Arzuaga
Enero 1982

no. 6: Gustavo Nieto Roa
Junio 1982

no. 8: Jairo Pinilla Téllez
Diciembre 1982

no. 9: Luis Alfredo Sánchez
Febrero 1983

no. 10: Luis Ospina
Junio 1983

no. 11: Camila Loboguerrero
Octubre 1983

no. 12: Carlos Mayolo
Noviembre 1983

no. 13: Lisandro Duque
1984

no. 14: Leopoldo Pinzón
1984

no. 15: Fernando Laverde
Febrero 1985

no. 16: Jorge Gaitán Gómez
Julio 1985

no. 17: Lizardo Díaz
Mayo 1986

no. 18: Jorge Ruiz Ardila
Junio 1986

no. 19: Manuel Busquets Emilliani
Julio 1986

no. 20: Jorge Alí Triana
Enero 1987

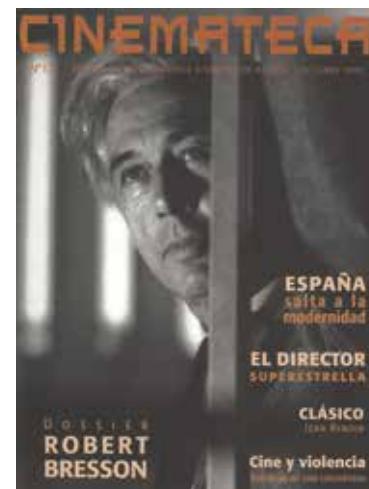
no. 21: Grupo cine - Mujer
Marzo 1987

no. 22: Grupo cine - Taller
Marzo 1987

no. 23: Oswaldo Duperly
Marzo 1987

no. 24: Gloria Triana
Junio 1987

no. 25: Mario Jiménez
Marzo 1987

REVISTA CINEMATECA

no. 1, vol. 1: Andrés Caicedo 1951 - 1977
Julio 1977

no. 2, vol. 1
Octubre 1977

no. 3, vol. 1
Enero 1978

no. 4, vol. 1
Mayo 1978

no. 5, vol. 1: El búho Colcultura 1978
"Agarrando pueblo"
Agosto 1978

no. 6, vol. 1: Francesco Rosi, Henri Langlois, Raúl Ruíz
Enero 1979

no. 7, vol. 1: Tendencias del Oscar. Andrei Tarkovsky
Julio 1987

no. 8, vol. 1: Cine africano
Enero 1988

no. 9, vol. 1: El cine de Sergio Cabrera
Junio 1988

no. 10: Dossier cine colombiano
Enero 2000

no. 11: Milenium tremens
Marzo 2000

no. 12: Dossier Robert Bresson
Octubre 2000

COLECCIÓN CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO - NUEVA ÉPOCA

no. 1: Balance argumental
Enero - Marzo 2003

no. 2: Acevedo e hijos
Abril - Junio 2003

no. 3: Víctor Gaviria
Julio - Septiembre 2003

no. 4: Rostros y rastros
Septiembre - Diciembre 2003

no. 5: Balance documental
Enero - Junio 2004



no. 6: Crítica cinematográfica
Enero - Junio 2005

no. 7: Extranjeros en el cine colombiano I
Junio - Diciembre 2005

no. 8: Extranjeros en el cine colombiano II
Enero - Junio 2006

no. 9: El cortometraje
Enero - Abril 2007

no. 10: Andrés Caicedo, cartas de un cinéfilo 1971-1973
Mayo - Agosto 2007

no. 11: Andrés Caicedo, cartas de un cinéfilo 1974-1976
Mayo - Agosto 2007

no. 12: Recepciones contemporáneas de la imagen cinematográfica
2008

* A partir del no. 12 el Ministerio de Cultura es coeditor de los *Cuadernos*

no. 13: Investigación e historiografía 2008

no. 14 A: Cine y literatura 2009

no. 14 B: Cine y literatura 2009

no. 15: Archivos audiovisuales y cinematográficos 2011

no. 16: Los ríos y el cine 2011

no. 17 A: Cine y video indígena del descubrimiento al autodescubrimiento 2012

no. 17 B: Cine y video indígena del descubrimiento al autodescubrimiento 2012

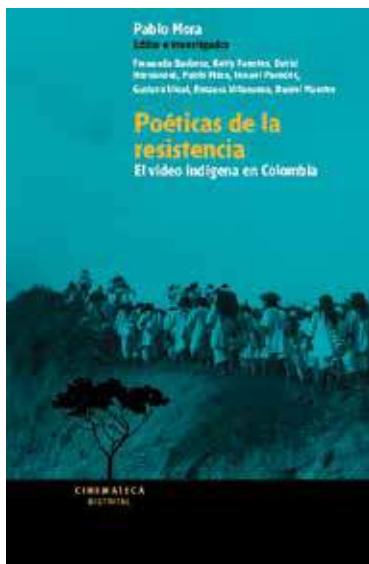
no. 18: Colombia según el cine extranjero 2013

no. 19: Colombianos en el cine extranjero 2013

no. 20: Animación en Colombia: una historia en movimiento 2014

no. 21: Carlos Mayolo 2015

no. 22: Publicaciones sobre cine en Colombia 2015



COLECCIÓN BECAS ●

Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad
Cinemateca Distrital 2006

Retratos de Colombia desde su cine: miradas a la violencia, la herencia y el mito
Cinemateca Distrital 2010

El cine digital como caballo de Troya: conceptos fundamentales

sobre cine digital y su aplicación a la producción cinematográfica colombiana
Cinemateca Distrital 2010

Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia
Cinemateca Distrital 2011

Cine y culturas populares en Colombia 1960-2009
Cinemateca Distrital 2011

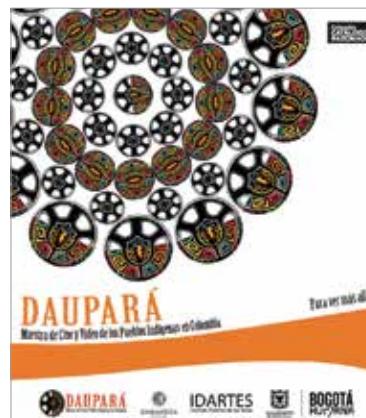
Una ciudad en imágenes alternativas: historias de la televisión y el audiovisual en Bogotá
Cinemateca Distrital 2011

Cine colombiano: cánones y discursos dominantes
Cinemateca Distrital 2014

Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia
Cinemateca Distrital 2015

COLECCIÓN CATÁLOGOS RAZONADOS ●

Ciclo rosa audiovisual
Cinemateca Distrital 2013



CICLA 2013: Cita con el Cine Latinoamericano
Cinemateca Distrital 2013

Daupará: muestra de cine y video de los pueblos indígenas en Colombia
Cinemateca Distrital 2013

Artes mediales: convergencias y tecnologías
Cinemateca Distrital 2014

► PUBLICACIONES EN VIDEO

COLECCIÓN CINE SILENTE COLOMBIANO ●
Fundación Patrimonio Fílmico

Colombiano y Cinemateca Distrital 2008

Contiene: 10 DVD más catálogo:

DVD 1:
Garras de oro (P.P. Jambrina. 56 min. 1926).

DVD 2:
Manizales city (Félix Restrepo. 52 min. 1925).

DVD 3 y 4:
Bajo el cielo antioqueño (Arturo Acevedo Vallarino. 124 min. 1925).

DVD 5 y 6:
Alma provinciana (Félix Joaquín Rodríguez. 126 min. 1926).

DVD 7:
Archivo histórico cinematográfico de los Acevedo 1915-1933 + Acevedo e hijos: por un arte propio



(Juan Carlos Arango Espitia. 57 min. 2006).

DVD 8:
La tragedia del silencio (Arturo Acevedo Vallarino. 51 min. 1924).
Los Di Doménico: pioneros del cine Colombiano (Juan Carlos Arango Espitia. 26 min. 2006)

DVD 9:
Madre (Samuel Velásquez. 21 min. 1924)

Aura o las violetas (Pedro Moreno Garzón. 18 min. 1924)

Como los muertos (Pedro Moreno Garzón. 12 min. 1925)

1897-1937: cuatro décadas de cine silente en Colombia (Juan Carlos Arango. 21 min. 2006)

DVD 10:
El amor, el deber y el crimen (Pedro Moreno Garzón. 28 min. 1926)

COLECCIÓN 40/25 JOYAS DEL CINE COLOMBIANO ●

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Cinemateca Distrital, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte 2011

Contiene: 6 DVD más catálogo:

DVD 1:
Expedición al Caquetá (César Uribe Piedrahita. 7 min. 1930/31).
El milagro de sal (Julio E. Moya. 105 min. 1958)

DVD 2:
La huerta casera (Marco Tulio Lizarazo. 11 min. 1947)



El río de las tumbas (Julio Luzardo. 87 min. 1964)

DVD 3:

Rapsodia en Bogotá (José María Arzuaga. 24 min. 1963)

Raíces de piedra (José María Arzuaga. 79 min. 1964)

DVD 4:

El páramo de Cumanday (Gabriela Samper. 22 min. 1965)

Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 100 min. 1969)

DVD 5:

Alguien mató algo (Jorge Navas. 27 min. 1999)

La cerca (Rubén Mendoza. 21 min. 2004)

Curso 29 (Juan Mauricio Piñeros. 67 min. 2005)

DVD 6:

En agosto (Andrés Barrientos. 14 min. 2007)

Magnolia (Diana Montenegro. 15 min. 2008)

Asunto de gallos (Joan Gómez Endara. 16 min. 2008)

Marina, la esposa del pescador (Carlos Hernández. 13 min. 2009)

La Hortúa (Andrés Chaves. 24 min. 2009)

Animalario (Sergio Mejía Forero. 17 min. 2012)

HISTORIA DEL CINE COLOMBIANO

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte. 2011

Contiene: 6 DVD más catálogo:

DVD 1:

Capítulo 1: **Los pioneros (1897 - 1922)**

Capítulo 2: **La edad de oro (1922 - 1928)**

DVD 2:

Capítulo 3: **Adiós al cine mudo (1926)**

Capítulo 4: **La tragedia del sonido (1927 - 1938)**. Capítulo 5: **El segundo aire (1938 - 1950)**

DVD 3:

Capítulo 6: **Langostas, víboras y un milagro (1950-1960)**

Capítulo 7: **Llegan los maestros (1960 - 1970)**

Capítulo 8: **El cine toma su rumbo (1960 - 1970)**

DVD 4:

Capítulo 9: **De la ilusión al desconcierto. (1970 - 1995). Del sobreprecio al menosprecio**

Capítulo 10: **De la ilusión al desconcierto (1970 1995). El estado de las cosas**

DVD 5:

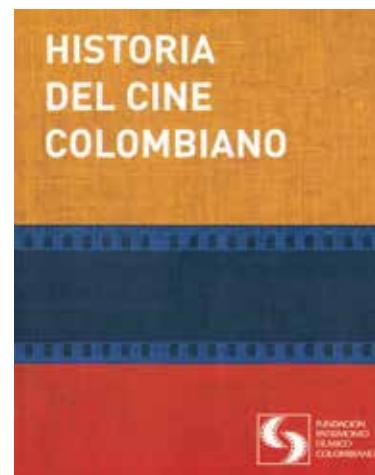
Capítulo 11: **De la ilusión al desconcierto (1970 - 1995) Las cosas del estado**

Capítulo 12: **De la ilusión al desconcierto (1970 - 1995) Las memorias del subdesarrollo**

DVD 6:

Capítulo 13: **Cine colombiano (1996 - 2003) ¡El cine no se rinde, carajo!**

Capítulo 14: **Cine colombiano (2004 - 2008) ¿Siempre a cinco centavos del peso?**



DUNAV KUZMANICH 1935 - 2008: EL DIRECTOR CHILENO EN EL CINE COLOMBIANO

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Cinemateca Distrital, Proimágenes Colombia. 2013

Contiene: 5 DVD más catálogo:

DVD 1: Cadáveres para el

Alba (Carlos Sánchez. 10 min. 1975). **Duni** (Javier Mejía, 75 min. 2013)

DVD 2: Canaguaro (Dunav Kuzmanich. 87 min. 1981)

DVD 3: Ajuste de cuentas (Dunav Kuzmanich. 86 min. 1984)

DVD 4: El día de las

Mercedes (Dunav Kuzmanich. 100 min. 1985)

DVD 5: Mariposas (Dunav Kuzmanich. 90 min. 1986)

MOVIMIENTOS SOCIALES A TRAVÉS DEL CINE COLOMBIANO

Cinemateca Distrital, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 2015

Contiene: 3 DVD más catálogo:

DVD 1:

Movimientos sociales Capítulo 1: **El principio de la rebeldía 1915 - 1960** (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes



Audiovisuales del IDARTES. 24 min. 2013). 2. Selección de registros documentales del archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo

8 de junio de 1929 (Restaurado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal. 11 min. 1929)

La apoteosis de Olaya

Herrera (Restaurado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal. 9 min. 1934)

Funerales de Olaya

Herrera (Restaurado por la Fundación Patrimonio Fílmico

Colombiano. Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal. 27 min. 1937)

Candidatura de Eduardo

Santos (Restaurado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal. 8 min. 1937)

La semana de la democracia

en Bogotá (Restaurado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal. 12 min. 1945)

Transmisión del mando

presidencial (Restaurado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal. 22 min. 1946)

DVD 2:

Movimientos sociales Capítulo 2: **Entre la guerra y la resistencia 1960 - 1985** (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES. 25 min. 2014)

Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva. 41 min. 1972)

DVD 3:

Movimientos sociales Capítulo 2: **El inicio de la reconciliación 1985 - 2015** (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES. 24 min. 2015)

Canaguaro (Dunav Kuzmanich. 87 min. 1981)

COLECCIÓN CINE COLOMBIANO ● CARLOS MAYOLO

Proimágenes, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Cinemateca Distrital, 2015

Carlos Mayolo, 2015

DISCO 1

Carne de tu carne. 1983. 94 min.

DISCO 2

La mansión de Araucaima. 1986. 85 min.

DISCO 3

Quinta de Bolívar. 1969. 6 min.

Iglesia de San Ignacio. 1970. 6 min.

Monserate (codirigida por Jorge Silva). 1971. 4 min

Contaminación es... 1975. 9:43 min.

Sin telón. 1975. 8 min.

La hamaca. 1975. 15 min.

Rodillanegra. 1976. 15 min.

Aquel 19. 1985. 25 min.

DISCO 4

Cortometrajes codirigidos con Luis Ospina

Oiga vea. 1972. 27 min.

Cali: de película. 1973. 14 min.

Asunción. 1975. 15 min.

Agarrando pueblo. 1978. 28 min.

VIDEOTECA LOCAL 2012 KENNEDY, SUBA Y CIUDAD BOLÍVAR ●

Cinemateca Distrital, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano 2012

Contiene: 9 DVD más catálogo:

DVD 1, 2 y 3 Kennedy:

El regalo (Natalia Bobadilla. 5 min. 2012)

La bolita de colores (10 min. 2009).

Los tomados una historia de hinchas (Pilar Pedraza y Karina Delgado. 52 min. 2008)

Eterno retorno (Viviana Pulido. 8 min. 2010)

Informal (Pedro Raúl Cárdenas. 25 min. 2010)

Triky triky (Mosca muerta. 4 min. 2011)

Casa modelo (María Margarita Herrera. 25 min. 2009).

Fotosensible (Carolina Villarraga. 27 min. 2010)

Macondo1 (Mosca muerta. 4 min. 2010)

DVD 4, 5 y 6 Suba:

El humo de las ideas (Reina Tinjacá. 14 min. 2012)

Taller de video niños (Fundación toma un niño de la mano. 6 min. 2011)

El almuerzo (Julio Contreras. 8 min. 2010)

El rebusque (Nicolás Echavarría. 8 min. 2012)

Berenice (David Buitrago. 2 min. 2012)

Hasta que esa gota se agota (Ana Cristina Chávez, 25 min. 2010).

Drogadicción (Chomsky. 4 min. 2012)

Bolero (Seneth Rodolfo Torres. 5 min. 2012)

Fragil (Sebastián Jiménez. 9 min. 2012)

Nocturno (Jorge Iván Díaz. 8 min. 2010)

Un rincón de Bogotá (Miguel Chiappe Pulido. 24 min. 2010).

Taller de video 2012 (Fundación toma un niño de la mano. 50 min. 2012)

Manifiesto (Paola Gutiérrez Rodríguez. 14 min. 2010)

Instrucciones para robar una motocicleta (Felipe Solarte. 15 min. 1998)

La serie negra (Andrés Beltrán. 30 min. 2010)

Rural-es Bogotá (Eder Cuadrado. 26 mn. 2010)

DVD 7, 8 y 9 Ciudad Bolívar:

Contracuerdo (Ericka Porrás. 3:10 min. 2011)

Bolívar es él (Carolina Vásquez. 17 min. 2011)

En camino (Magda Lizbeth. 2 min. 2011)

Cuando sea grande (Lina María Arias. 14 min. 2011)

Mujeres en la cumbre (Aseneth Suárez Ruíz. 44 min. 2009)

Tejiendo luz (Natali Rosas. 8 min. 2010)

El corazón de Ciudad Bolívar (Felipe Ávila. 64 min. 2005)

Konectadoz (Formato 19 k. 3:42 min. 2009)

Somos sabios por naturaleza (Francisco Galiano. 25 min. 2010)

Buenos amigos (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

El pájaro que no sabía volar (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

Juan y Antonio (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

El papá (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

No, es mi cometa (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

¿Cómo jugar escondidas? (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

Las huertas de altos de la Florida (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

Ese billete no es mío (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

Lo que escuchan nuestras niñas (Escuela Eko Audiovisual. 2 min. 2011)

Arsys (Sergio Sánchez. 14 min. 2010)

Mentir (Diego Ballesteros. 6 min. 2012)

A puro balín (Alexander Yosa. 20 min. 2010)

Mundo (Jorge Tovar, Robert Méndez. 24 min. 2009)

La fábrica de envueltos (Niños y niñas del barrio Potosí. 8:22 min. 2009)

Encuentro rural de Ciudad Bolívar (Sueños Films. 22 min. 2009)

Videoclip Ciudad Bolívar (Sueños Films. 14 min 2010)

Tráiler a propósito del sur (Eliath Forero, Milena Forero. 3 min. 2012)

Nuevo milenio (Eliath Forero, Milena Forero. 3 min. 2008)

Así profe (Eliath Forero, Milena Forero. 2 min. 2006)

Banquitas (Eliath Forero, Milena Forero. 4 min. 2011)

Bogotá 2060 (Julio César Castro. 12 min. 2011)



VIDEOTECA LOCAL 2013 USME, FONTIBÓN, USAQUÉN, RAFAEL URIBE URIBE Y TUNJUELITO ●

Cinemateca Distrital 2013

Contiene: 8 DVD más catálogo:

DVD 1, 2, 3 y 4 Rafael Uribe Uribe:

El país del sur (David Santiago Reyes. 32 min. 2006)

Videoclip Tallos rotos (Jahir Sánchez Rivillas. 3:31 min. 2013)

Videoclip Legal o ilegal (Jahir Sánchez Rivillas. 3:31 min. 2013)

Voces de la marihuana (Corporación Colectivo Digerati. 30 min. 2013)

Carnaval por la vida (Corporación Colectivo Digerati. 8 min. 2013)

Despabilate (Corporación Colectivo Digerati. 15 min. 2011/13)

Consecuencias de un gran amor y un mal negocio (Colegio Cafam Santa Lucia. 13:30 min. 2008)

Amor en pena (Colegio Cafam Santa Lucia. 7:47 min. 2008)

Inocencia censurada (Colegio Cafam Santa Lucia. 11:32 min. 2008)

Una vida inesperada (Colegio Cafam Santa Lucia.13:11 min. 2008)

Me llaman calle (Colegio Cafam Santa Lucia. 9:12 min. 2009)

Barriga llena corazón contento (Colegio Cafam Santa Lucia. 13:00 min. 2010)

Actos irreversibles (Colegio Cafam Santa Lucia. 11:35 min. 2010)

Retratos (Colegio Cafam Santa Lucia. 9:57 min. 2010)

Amanecer (Colegio Cafam Santa Lucia.5:15 min. 2011)

Vidas aisladas (Colegio Cafam Santa Lucia. 4:30 min. 2011)

La familia supanteve 12:05 min. 2011)

El trago de la muerte (Colegio Cafam Santa Lucia. 3:47 min. 2012)

Crónicas y reportajes (Colegio Cafam Santa Lucia. 6:10 min. 2012)

Memorias de un rockero (Javier Fernando Díaz. 12:08 min. 2013)

A la deriva (Laura Marcela Díaz. 61 min. 2013)

Dicho y hecho la imagen del pirobo (Ana María Carrascal. 8 min. 2011).

A un paso de la muerte (Álvaro Iván Cortés. 4 min. 2013)

Yerma (Christian Hernando Barreto. 45 min. 2012).

Héroes invisibles (Medios de comunicación alternativos y comunitarios. 24 min. 2012)

Huellas pasos y caminos (Medios de comunicación alternativos y comunitarios. 23 min. 2012)

El pasado en mis manos (Fredy Mauricio Muñoz. 9 min. 2012)

DVD 5 Tunjuelito y Fontibón:

La estupidez (Manuel David Beltrán. 4:41 min. 2013).

Ilusión paralela (Juan Sebastián Londoño. 15:00 min. 2013)

Sur de la Universidad (Cristian Rodríguez. 95 min. 2013)

Fontibón, los caminos

olvidados (Lesly Katherine Segura. 44 min. 2011)

DVD 6 Usaquén:

190 (Jovany Francisco Pinzón. 16:30 min. 2009)

Musicaliz ando en la zona (Fernando Riaño Álvarez. 18:45 min. 2012)

Fidel (Mónica Rosario Taboada. 18:19 min. 2012)

Las caras de Bogotá (Susy Guevara. 42 min. 2011)

Supuestos opuestos (Jovany Francisco Pinzón. 1 min. 2012)

Transparente (Jovany Francisco Pinzón. 2 min. 2013)

Videoclip Juancho no te

mates (David Julián Ruíz. 2006)

Mal genio (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Mentiras (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Davinson dreams (Escuela de video de Usaquén. 2006).

Pesadas cadenas (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Respira (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Recoge lo que siembras (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Trabajo es trabajo (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Sincretismos (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Huellas (Escuela de video de Usaquén. 2006)

Todas las páginas hablan de mí (Paula Díaz. 16:46 min. 2012)

DVD 7 y 8 Usme:

A un paso de la muerte (Álvaro Iván Cortés. 4 min. 2013)



Sumapaz camino del agua y de la vida (Juan Carlos Pérez. 25 min. 2013)

Poesía de moviola (Javier Fernando Díaz. 10 min. 2013)

Toda la vida al campo (Llerly Darlyn Guerrero, Alejandra Ríos Guzmán. 42 min. 2010)

Macondo TV (Sandra Isabel Teran. 25 min. 2011)

Pequeños descambios (Diego Parra. 8 min. 2012)

La preparación del actor (César Augusto Barrera. 17 min. 2000)

VIDEOTECA LOCAL 2014 TEUSAQUILLO, SANTA FÉ, MÁRTIRES, SAN CRISTÓBAL, PUENTE ARANDA

Cinemateca Distrital 2014.

Contiene: 8 DVD más catálogo:

DVD 1 Santa Fé:

Un día más en Bogotá (Daniel Jaramillo. 4,40 min. 2014)

Jumain Wayuu (Felipe Jaramillo. 8:05 min. 2013)

Cuerpos en tránsito perspectivas de una lucha (Guillermo Camácho. 25:49 min. 2013)

Fénix (Germán Rodríguez. 00.46 seg. 2011)

Si eres LGBT (Felipe Correa, John Meneses. 5:22 min. 2010)

Hijos del agro (Andrés Pacheco, Lukas Rodríguez, Luis Gómez, Oscar Ramírez. 14:23 min. 2014)

DVD 2 Santa Fé:

La reina criolla (Juan Manuel Castillo Lizarazo. 10 min. 2012)

Esencia real del Bersam ("El tinieblas", "El Crazy", "Carlos", Sandra Martínez, Antonio Castillo. 9:57 min. 2014)

Quebrada las delicias (Juan Manuel Díaz Santamaría. 5:43 min. 2013)

Volver a morir (Miguel Urrutia. 84 seg. 2012)

El chichipato (Felipe Moreno Salazar. 12:52 min. 2010)

DVD 3 Puente Aranda:

Modelo estéreo (Mario Grande. 4:15 min. 2014)

Apiádate (Mario Grande. 5:20 min. 2014)

El coco (Diego Álvarez Campos. 2:23 min. 2007)

Animación directa (Días de lluvia. 3:01 min. 2013)

Barrilonia Barcelona (Camilo Zambrano. 8:50 min. 2012)

La huella hídrica (Li Cornfeld, Jaier de la Cuadra, Joachim Jachlow, Diego Álvarez, Rigoberto Aello, Camilo Zambrano. 2:29 min. 2009)

DVD 4 Puente Aranda:

Magazín cultural ruta 16 (Diego Álvarez, Rocío Delgado, Camilo Zambrano, Juan Felipe Ríos. 17:39 min. 2013)

Surcos en la calle (Camilo Zambrano. 16:08 min. 2013)

Pescadores (Jhon Darwin Herrera Álvarez. 25 seg. 2008)

Himno de los presos (Malagana. 4:41 min. 2014)

Sigo siendo Abarco (Malagana. 6:03 min. 2014)

DVD 5 Mártires:

El bicho (Meyer Martínez, Juan Sánchez. 8:47 min. 2014)

Suburbia capital (Meyer Sneider Cuellar, Jhon Barón Bermúdez, Jossy Esteban Sánchez. 7:50 min. 2014)

Droga de partido (Creación Colectiva con guía de Savio Leite. 2:29 min. 2014)

Imperio urbano (Wilson Ardila. 20:46 min. 2006)

Siendo tejido (Ángela Estupiñán. 3:00 min. 2014)

Tenis (Héctor Tocarema. 27 min. 2008)

Nocturno (Guillermo Chávez. 8:06 min. 2013)

Un rumor atraviesa el tiempo (Anna Magdalena Silva Schlenker. 25 min. 2013)

Comercial plaza hierbas (Jhon Bernal 54 seg. 2011)

Video arte (Jhon Bernal 6:04 min. 2011)

DVD 6 San Cristóbal:

Anei infomercial (Mónica Adriana Barrera. 8:33 min. 2010)

Si mis lágrimas me alcanzan, piensa en lo que me hiciste (John Aguirre. 13:17 min. 2008)

Existiendo en la esperanza (Mónica Adriana Barrera. 20 min. 2010)

Jumeniduawa (Mónica Adriana Barrera. 31 min. 2014)

Ríos de San Cristóbal (Sebastián Hoyos. 9:46 min. 2014)

Verjón (Red del Verjón. 14:37 min. 2010)

Gotas amargas (Alexis Herrera. 10 min. 2008)

Caminando sobre la lluvia (Diego Parra, Jhon Lara, Javier Laverde, Andrés. 7:04. 2013)

Parque entre nubes (Juan Manuel Díaz Santamaría. 8:13 min. 2013)

Ikwe indiapakwe ¿Usted es india? (Hansbleidy Patiño Umenza, Benilda Ramos, Emperatriz Ramos, Luz Marina Ramos, Amber Patiño, Carmenza Hernández, Antonio Castillo. 11:16 min. 2014)

DVD 7 Teusaquillo:

Clase de baile (Camilo Cogua. 3:51 min. 2013)

Lujuria / Ema Vias Lust (José Luis Jiménez, Miguel Jiménez. 3:47 min. 2013)

Wilson el propio MOD (José Luis Jiménez, Miguel Jiménez. 4:34. 2014)

Las latas al fondo del cine (Mauricio Casilimas. 15 min. 2014)

One two many mornings (Camilo Restrepo Fogarassy. 2:21 min. 2014)

El lugar que habita (Edwin Duarte Romero. 9:4 min. 2013)

Esa única mujer (Carlos Medina Gaitán. 16 min. 2012)

Bogotá Bakata yo qué sé (Juan Andrés Rodríguez. 8:45. 2013)

¿Y tu... a qué juegas? (Vianney Herrera, Alexandra Londoño,

Margarita Torres, Miguel Mira. 7:36 min. 2013)

Wake up animal tour bitácoras de viaje FCO (Al loro producciones. 8:58 min. 2014)

DVD 8 Teusaquillo:

El chango chingón (Al loro producciones. 3:35 min. 2013)

La mesa de los sueños (El sanatorio audiovisual. 7:02 min. 2013)

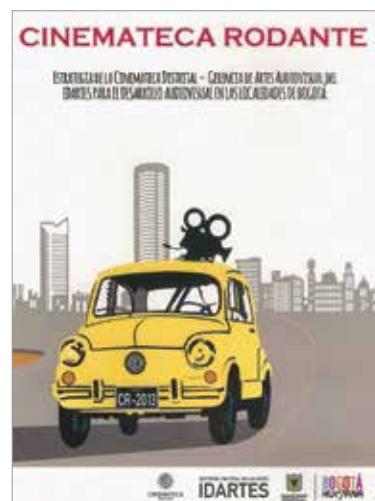
Hollywoodoo films trailer (Lucas Silva. 3:32 min. 2011)

Los reyes criollos de la champeta (Lucas Silva. 30:25 min. 1997)

Mural Usaquéen humana villa (La sucursal video. 2:06 min. 2014)

Celebración día de la patineta (La sucursal video. 3 min)

Rock al parque mueve - ganador videografía 2014 (Álvaro Rodríguez. 6:12 min. 2014)



Rock al parque 20 años - ganador videografía 2014 (Aica Films. 5:41 min. 2014)

Rock al parque - ganador videografía 2014 (Pájaro en mano producciones. 5:08 min. 2014)

Rock al parque realidad de inclusión - ganador videografía 2014 (5:27 min. 2014)

CINEMATECA RODANTE 2012 - 2013 ●

Cinemateca Distrital 2013

Contiene: 1 DVD más catálogo:

Más allá de la humarada (Ciudad Bolívar. Sergio Sánchez. 7:36 min. 2013)

La foto (Kennedy. Sergio Ruíz. 10:55 min. 2013)

Buenos días (Usaquén. Lorena Montero. 6:19 min. 2013)

Vox Populi (Suba. Ana María López González. 6:58 min. 2013)

Siete minutos de cielo (Fontibón. Sebastián Parra. 5:45 min. 2013).

Desalojo (Ciudad Bolívar. César Castro Prada. 6:53 min. 2012)

El regalo (Kennedy. Natalia Bobadilla. 4:09 min. 2012)

El humo de las ideas (Suba. Reina Tinjacá. 13:42 min. 2012)

CINEMATECA RODANTE 2014 ●

Cinemateca Distrital 2013

Contiene: 1 DVD:

Granizo con sabor (Suba. Rafael Lozada. 14 min. 2014)



Samuel (Ciudad Bolívar. Fredy Rol-dán. 13:38 Min. 2014)

Pequeños sueños (Rafael Uribe Uribe. Natalia Díaz. 11:23 min. 2014)

Vox Populi, Vox Dei (Kennedy. David Bernal. 2014)

Pepe (Usaquén. Francisco Pinzón Salas. 12 min. 2014)

La caja (Fontibón. Zuky Echeverry. 10:05 Min. 2014)

No se rayan las paredes (Tunjuelito. Wilson dueñas. 12 min. 2014).

Videoclip "No te quiero perder" (Usme. Edna Higuera, Diego Sáenz. 6:39 Min. 2014)

Videoclip "Mirame" (Usme. Andrés Moreno, John Da' Silva, Cristian Soto. 4:15 Min. 2014)



▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 22-2015 NUEVA ÉPOCA



▶ JULIÁN DAVID CORREA RESTREPO

Dirigió la Cinemateca Distrital entre el 2000 y el 2004, y regresó en 2012. Gestor cultural, escritor, crítico cinematográfico y realizador audiovisual. Tras la fundación del Ministerio de Cultura de Colombia, contribuyó al diseño de los programas de su Dirección de Cinematografía y coordinó el área de formación. Ha sido jurado de festivales como el de Cartagena y el de Berlín. Ha dirigido y presentado series de TV como **En cine nos vemos** y **Sin alfombra roja**. Fue Subdirector del libro del CERLALC-UNESCO, Gerente de Literatura de la Alcaldía Mayor de Bogotá, y Coordinador de la Oficina del Libro del Ministerio de Cultura. Su página: www.geografiavirtual.com



▶ PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

Comunicador social y periodista de la Universidad de Antioquia y Magister en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha sido periodista cultural, docente universitario, investigador y crítico de cine en medios nacionales e internacionales. Dirigió el programa de cine del Centro Colombo Americano de Medellín y coordinó los programas de formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Fue editor de la revista *Kinetoscopio*, y uno de los creadores de la revista online *Extrabismos* y autor del libro *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Beca Cinemateca). Es miembro activo del Observatorio de Cine Latinoamericano, de LASA (Asociación de Estudios Latinoamericanos) y de la Asociación de Colombianistas.



▶ FRANCISCO MONTAÑA IBÁÑEZ

Maestría en historia y teoría del arte de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en libretos para televisión de la Pontificia Universidad Javeriana. Estudió Guión de cine y televisión en el Instituto Internacional de Cine de Moscú y es Licenciado en Filología e Idiomas de la Universidad Nacional de Colombia. Es profesor asociado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y coordinador del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine. Ha publicado ensayos e investigaciones en cine y televisión (*La edad ingrata*, *infancias en los 400 Golpes de François Truffaut* y *Mirada a la televisión de los 90*, entre otras).



▶ LUISA FERNANDA ORDÓÑEZ ORTEGÓN

Historiadora de la Universidad Nacional, profesional en Gobierno y Relaciones internacionales de la Universidad Externado de Colombia, y Máster en Preservación y presentación de la imagen en movimiento de la Universidad de Amsterdam. Fue docente de historia de las artes y la cultura visual en la Universidad Pedagógica Nacional. Ha participado en varios proyectos relacionados con los vínculos entre la política, las artes y la imagen en movimiento. Coordinó el proyecto de intervención, clasificación, catalogación y acceso del archivo del cineasta Luis Ospina, y del fotógrafo Eduardo Carvajal. También es Asesora de curaduría, catalogación y gestión de colecciones audiovisuales de Señal Memoria.



▶ MAURICIO DURÁN CASTRO

Arquitecto de la Universidad de los Andes, Maestro en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Se ha desempeñado en la investigación, crítica, docencia y realización cinematográfica. Desde hace más de veinticinco años se dedica a la dirección de Cineclubes, realización de videos y animaciones, crítica cinematográfica en periódicos nacionales y revistas especializadas. Fue director del Cine Club de la Universidad Central y editor de la revista *Cuadernos del Cine Club*. Ha sido docente, en el campo de lo audiovisual, en las Universidades Jorge Tadeo Lozano, Nacional de Colombia, de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana.



▶ ANNE BURKHARDT

En octubre de 2002 empieza a estudiar Estudios Cinematográficos y Teatrales en la Universidad Johannes Gutenberg de Mainz, Alemania. En diciembre de 2008 se gradúa como “Magistra Artium”, con una tesis sobre el cine colombiano contemporáneo. En agosto de 2009 comienza un doctorado en Estudios Cinematográficos, Universidad Eberhard Karl en Tübingen, sobre la historia del cine colombiano. Vivió cuatro años en Bogotá investigando el cine colombiano, con apoyo del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). Actualmente vive en Tübingen y Berlín, donde está terminando su tesis de doctorado, con apoyo de la Universidad de Tübingen.



▶ DAVID M.J. WOOD

Su investigación y docencia cubren diversos aspectos de los estudios históricos y teóricos del cine, y tiene un interés particular en el cine documental mexicano y latinoamericano, los vínculos entre el cine y los procesos políticos en América Latina, los archivos fílmicos y el patrimonio cinematográfico, y la teoría del cine. Ha sido becario de investigación postdoctoral en la Universidad Nacional Autónoma de México y tiene un doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos del King College de Londres. Ha sido profesor de Estudios de Cine y Comunicación y Estudios Latinoamericanos en Londres y Ciudad de México.



▶ HUGO CHAPARRO VALDERRAMA

Escritor y crítico cinematográfico. Ha publicado las novelas *El capítulo de Ferneli* (1992); *Si los sueños me llevarán hacia ella* (1999) y *No me olvides cuando mueras* (2007); un libro de cuentos, *El discreto encanto de los melancólicos* (2011); los libros de ensayos *Lo viejo es nuevo y lo nuevo es viejo* y *todo el jazz de New Orleans es bueno* (1992); *Alfred Hitchcock. El miedo hecho cine* (2005); *Del realismo mágico al realismo trágico* (2005) y *Marilyn Monroe. En cuerpo y alma* (2009). Fue becario del International Writing Program de la Universidad de Iowa durante el otoño de 2002. Es director de los Laboratorios Frankenstein.



▶ CAROLINA SOURDIS ARENAS

Realizadora de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, es investigadora Predoctoral del departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. Autora de varios artículos académicos y colaboradora regular de la publicación *Cinema Comparat/ive Cinema del ocec* (Observatorio de Cine Europeo Contemporáneo). Como directora, guionista y montajista ha realizado los cortometrajes **Quisiera la tarde** y **Now here, Nowhere!**

■ Marta Rodríguez, Lisandro Duque y Carlos Mayolo con la revista *Claqueta* editada por la Federación Colombiana de Cine-clubes, 1986.





ESTOS CUADERNOS DE CINE SE TERMINARON DE IMPRIMIR EN OCTUBRE DE 2015 EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ ◯

Colombiano

cuadernos de cine colombiano

- ▶ Una memoria de nuestras artes
Santiago Trujillo Escobar
- ▶ Las publicaciones de la Cinemateca Distrital: una memoria crítica para el cine colombiano
Julián David Correa Restrepo
- ▶ La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta: los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán
Pedro Adrián Zuluaga
- ▶ La batalla por lo real. Dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia: *Guiones* y *Cine(mes)*
Francisco Montaña Ibáñez
- ▶ Crónicas de la espera: el cine colombiano en la revista *Cuadro* 1970-1979
Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón
- ▶ Tres modelos de crítica de cine en Colombia: Carlos Álvarez, Andrés Caicedo, Luis Alberto Álvarez
Mauricio Durán Castro
- ▶ *Ojo al cine*: instantáneas de la producción crítica del Grupo de Cali
Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón
- ▶ ¿Historias de lo que no existe? La historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo
Anne Burkhardt
- ▶ La autonomía del cine: Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*
David M. J. Wood
- ▶ Revista *Cinemateca* con el guion de tres épocas
Pedro Adrián Zuluaga
- ▶ *Cine para leer*
Hugo Chaparro Valderrama
- ▶ Ver con la metáfora en los ojos: la vuelta a *Arcadia*
Carolina Sourdis Arenas
- ▶ La casa de *Kinetoscopio*
Hugo Chaparro Valderrama

