

A black and white photograph of two men in a car. The man on the left is wearing glasses and looking towards the right. The man on the right is looking forward. The image is overlaid with a semi-transparent dark blue filter. In the bottom left corner, there is a silhouette of a tree.

Pedro Adrián Zuluaga

Cine colombiano:
Cánones y discursos dominantes

CINEMATECA
distrital



CINEMATECA
distrital

Pedro Adrián Zuluaga

periodista y crítico de cine colombiano

Es Magister en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como periodista cultural, curador de exposiciones y festivales de cine y crítico de cine en medios colombianos e internacionales. Dirigió el programa de cine del Centro Colombo Americano de Medellín (2001-2004); coordinó los programas de formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia (2004-2006) y fue asesor de programación y publicaciones de la Cinemateca Distrital de Bogotá (2012). Fue editor durante siete años de la revista de cine *Kinetoscopio*, y uno de los creadores de la revista online *Extrabismos* sobre prácticas audiovisuales. Es autor del libro *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935*; coautor de *Cómo se piensa el cine latinoamericano* (Universidad Nacional de Colombia, 2011), *¿Quién le teme a la belleza?* (Universidad de Antioquia, 2010) y *50 días que cambiaron la historia de Colombia* (Planeta-Semana, 2004); y editor de los libros *Cinemaburgo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Juana Suárez, Universidad del Valle /Ministerio de Cultura, 2009) y *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (Museo Nacional / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008). Actualmente es docente de cine y periodismo en las universidades de los Andes y Javeriana de Bogotá, curador de cine del canal público Señal Colombia y blogger.

Cine colombiano: cánones y discursos dominantes

Pedro Adrián Zuluaga

Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

Gustavo Petro Urrego
Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

Clarisa Ruiz Correal
Secretaria 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 Donadio Copello
Subdirectora de equipamientos culturales

Orlando Barbosa Silva
Subdirector administrativo y financiero

Equipo Cinemateca Distrital

Julián David Correa Restrepo
Gerente de artes audiovisuales

Clara Pardo
Asesora administrativa

Sasha Quintero Carbonell
Asesora misional

Cira Inés Mora Forero
Asesora de programación y publicaciones

Giovanna Segovia
Asesora en formación y convocatorias

César Almanza
Asesor de localidades

Juan Carlos González
Coordinador BECMA

Mónica Higuera
Andrés Quevedo
Auxiliares administrativos

Camilo Parra
Jaiver Sánchez
Proyeccionistas

Concurso Distrital de Investigación sobre Imagen en Movimiento en Colombia 2011

Cine colombiano: cánones y discursos dominantes
© Pedro Adrián Zuluaga 2013

Cira Inés Mora Forero
Alexandra Rodríguez Peña
Coordinación editorial

Beatriz Cadavid
Corrección de estilo

eLibros Editorial
Diseño de interior y maquetación

Juan Sebastián Moyano
Diseño de cubierta

Fotografía de la cubierta
El río de las tumbas (Julio Luzardo, 1965)
Fotógrafo: Helio Silva. Archivo Julio Luzardo

Archivo Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales - BECMA
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano
Archivo Julio Luzardo
Archivo Luis Ospina
Archivo Víctor Gavira
Iconografía interna

INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES - IDARTES
Calle 8 No. 8-52

CINEMATECA DISTRITAL –
Gerencia de Artes Audiovisuales
Carrera 7 No. 22-79, Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
ext. 250, 251, 252 y 260
Fax: (571) 3343451

Contáctanos en:
infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
www.idartes.gov.co

Síguenos en:
www.facebook.com/cinematecadistrital
twitter.com/cinematecadb

ISBN 978-958-58-0186-8

Cine colombiano: cánones y discursos dominantes

Pedro Adrián Zuluaga

Trabajo premiado en la Convocatoria Audiovisual 2011

Concurso Distrital de Investigación sobre
Imagen en Movimiento en Colombia

Instituto Distrital de las Artes-Alcaldía Mayor de Bogotá

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES.
Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

AGRADECIMIENTOS

En las ideas que, con distintos grados de desarrollo, se delinean en el siguiente texto, muchos encuentros personales fueron inspiradores y determinantes. En la frialdad del ejercicio académico y de la crítica, solo la amistad y el colegaje, más allá de un espíritu de cuerpo, salvan de la soledad.

Quiero agradecer en este espacio las conversaciones, casi siempre informales, frecuentemente sorprendidas o indignadas, con amigas y amigos como Juana Suárez, María Fernanda Arias, Yenny Alexandra Chaverra, Oswaldo Osorio, Santiago Andrés Gómez y Juan Soto. Más allá de los intereses académicos y de las posturas éticas o estéticas compartidas –o no–, está la vida en toda su extensión y complejidad.

Asimismo agradezco a instituciones como la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales-BECMA de la Cinemateca Distrital de Bogotá, por facilitar el acceso a material audiovisual y bibliográfico, indispensable para una investigación enfocada en los textos que el cine produce y las ideas que pone a circular; también al Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, por estimular la producción de algunas de las reflexiones que alimentan este ensayo. Y en especial a Julián David Correa, actual gerente de artes audiovisuales del Idartes por mantener la fe en el pensamiento crítico y generar condiciones favorables para su existencia y divulgación.

Por último, agradezco la amistad a secas, con sus dosis de apoyo y gratuita generosidad, de tantos que no menciono, pero que se saben nombrados entre estas líneas.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

La crítica: pilar del desarrollo de las artes.....	11
Entendiendo las fuerzas que transforman el mundo.....	13

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

Canon, cine colombiano y crítica: consensos y disensos	21
--	----

CAPÍTULO 2

Textos y lugares de enunciación en la invención del cine colombiano	53
--	----

A MODO DE CONCLUSIÓN

Algunos esbozos sobre las discursos dominantes del cine colombiano	97
---	----

BIBLIOGRAFÍA

LA CRÍTICA: PILAR DEL DESARROLLO DE LAS ARTES

La publicación que hoy presentamos *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*, del periodista, docente y crítico cinematográfico, Pedro Adrián Zuluaga es resultado del concurso distrital de investigación sobre Imagen en Movimiento en Colombia 2011 de la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, IDARTES. Esta valiosa investigación aporta a la comprensión del cine colombiano y es un insumo para el análisis de los cambios sufridos por las artes en la Colombia en las últimas décadas.

Desde la creación del IDARTES en 2011, le hemos dado un decidido impulso a la realización de convocatorias públicas para el desarrollo de todas las artes en Bogotá: hoy contamos con convocatorias en artes audiovisuales, plásticas, teatro, música, danza y literatura, convocatorias que impulsan la creación de los artistas y la labor de los gestores e investigadores, pero que además contribuyen al fortalecimiento de empresas y colectivos que en todo Bogotá adelantan tareas de creación, formación y circulación.

Históricamente, en el desarrollo del cine colombiano el ejercicio de la creación se ha privilegiado por sobre las dimensiones de formación, circulación, gestión cultural e investigación. La formación para la creación audiovisual apenas aparece en las últimas décadas del siglo XX como un camino hacia la profesionalización, dejando como tarea pendiente la formación de públicos o la de investigadores, campos en los que también trabajamos de diferentes maneras desde la Cinemateca y desde espacios como los Centros Locales de Artes para la Niñez y la Juventud (CLAN), centros destinados a la generación de procesos de sensibilización y formación para las artes dirigidos a niños, niñas y jóvenes del sistema educativo distrital.

De la gestión cultural relacionada con las artes audiovisuales, podríamos afirmar que ha emergido con fuerza en las últimas dos décadas

y se ha consolidado como una necesidad fundamental para que la labor de los y las artistas se encuentre con su público. La gestión cultural existe tanto desde el Estado como desde el ejercicio cotidiano de los ciudadanos que desarrollan empresas culturales de diversos tamaños alrededor de la gran diversidad de bienes culturales.

Dentro de este amplio abanico de acciones necesarias, consideramos que el ejercicio de la investigación y de la crítica requiere de un impulso contundente que nos permita generar una labor consistente, rigurosa y documentada. IDARTES ha contribuido al posicionamiento de este campo del arte audiovisual a través del Concurso Distrital de Investigación sobre Imagen en Movimiento en Colombia con el cual ha aportado al estudio del sector seis títulos que dialogan con obras de otras colecciones de crítica e investigación como los Cuadernos de Cine Colombiano o los Catálogos Razonados, ambos publicados por la Cinemateca Distrital. Estos espacios estimulan la crítica y convocan un justo reconocimiento hacia las personas que dedican su vida a tender puentes entre el público y las obras de arte.

IDARTES fomenta las artes de manera integral y aborda todas las dimensiones mencionadas. Nuestro trabajo por el desarrollo de la crítica y la investigación es un pilar para la transformación de las artes y las culturas nacionales: sabemos que la crítica es fundamental para la formación de públicos y para el diálogo con los creadores.

Las convocatorias públicas son una herramienta transparente y eficiente para la asignación de recursos que potencian el desarrollo artístico y cultural de nuestro país. Gracias a la beca de investigación que obtuvo Pedro Adrián Zuluaga en 2011, hoy podemos entender mejor nuestro cine y el lugar que la crítica cinematográfica tiene en la formación de nuestras imágenes en movimiento.

Queremos felicitar a Pedro Adrián Zuluaga por esta beca y por la investigación que ha logrado gracias a su compromiso con el cine colombiano. Esperamos que junto con él sean muchas y muy diversas las voces de la investigación y la crítica en las artes de Colombia.

Santiago Trujillo Escobar
Director general
IDARTES

ENTENDIENDO LAS FUERZAS QUE TRANSFORMAN EL MUNDO

Las opiniones sobre el cine colombiano aparecen con los volantes y avisos de calle que presentaban las primeras filmaciones del país a comienzos de siglo, y con algunos textos dispersos como los de Clímaco Soto Borda (el más antiguo fechado en 1897, año de la primera exhibición de cine en Bogotá con el Vitascopio de Edison). Siempre ha sido una necesidad de nuestra especie la taxonomía y el análisis sobre las realidades que nos rodean, aunque ese ejercicio no siempre ha implicado un rigor que supere la anécdota y las opiniones ligeras. La construcción de una reflexión sobre el cine nacional de una manera sistemática y documentada, no empieza con la llegada del cine a Colombia, sino que es mucho más reciente: comienza a finales de los años cuarenta con la creación del Cine Club de Colombia (6 de septiembre de 1949)¹, y unos años después, en los cincuenta, con la revista Mito y en general con el trabajo de Hernando Valencia Goelkel, Jorge Gaitán Durán y Hernando Salcedo Silva, entre otros.

Son muchos los nombres de artistas y personas de letras que han venido dando forma a la reflexión sobre el cine colombiano: Tomás Carrasquilla, Guillermo Valencia, Luis Tejada, Ramón Vinyes, Germán Arciniegas, Ernesto Volkening, Hernando Téllez, Eduardo Caballero Calderón, Camilo Correa, Gabriel García Márquez, Carlos Álvarez, Alberto Aguirre, Orlando Mora, Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Diego Rojas, Juan Diego Caicedo, Diego Hoyos, Umberto Valverde y, como se suele decir: “un largo etcétera”. Desde la última década del siglo veinte, a estos nombres se han venido a sumar los de muchos colombianos que han hecho parte de proyectos como la Revista

¹ En este cambio de actitud ante el análisis de lo cinematográfico, tuvo mucho que ver la creación en 1957 de la Filmoteca Colombiana (llamada luego Cinemateca Colombiana), otra empresa en la que participó Hernando Salcedo Silva, entre otros.

Kinetoscopio o que graduados en estudios de cine y en muchos otros temas (literatura, historia, historia del arte, comunicación social, medicina y psicología, entre otras), han decidido dedicar sus esfuerzos a la historiografía y a la crítica cinematográfica.

Desde hace varios lustros, a los nombres de quienes trabajan en la construcción de un cuerpo crítico para pensar el cine nacional se ha sumado el de Pedro Adrián Zuluaga, ganador de la versión 2011 del Concurso Distrital de Investigación sobre Imagen en Movimiento en Colombia, con el proyecto: “Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes”. La pregunta central que Zuluaga se plantea es: “Cómo se ha configurado, a partir de distintas enunciaciones textuales, una lista de títulos del cine colombiano, que sin haberse nombrado así –al contrario, muchas veces se ha tratado de obras disidentes– han delimitado lo que se puede considerar un canon de nuestra producción cinematográfica”, o en otras palabras: con su investigación y con este libro que presentamos, Pedro Adrián Zuluaga se propone descubrir qué nos dice y qué dice de nosotros el cine colombiano a través de una serie de filmes que considera canónicos. Zuluaga parte de una selección de títulos que arrojan miradas privilegiadas sobre nuestras realidades.

Durante 6 años, Pedro Adrián Zuluaga fue editor de la Revista Kinetoscopio, cuya coordinación asumió tras la muerte de Paul Bardwell. Su obra crítica se ha desarrollado tanto en la docencia, como en múltiples publicaciones y curadurías. En un medio como el colombiano en el que existen tan pocos estímulos para el desarrollo de investigaciones, el trabajo de Pedro Zuluaga es el resultado de una decisión y de un constante ejercicio de independencia que quiere preguntarse con libertad por los hechos y los efectos de nuestras imágenes en movimiento.

El cine es una realidad social poderosa. Hay quienes piensan que las películas son sólo un espacio de recreación y olvido, o una probatida de glamour en medio del agobio cotidiano, para algunos el cine es oficio, para otros es un medio de expresión política, o un instrumento para la comprensión del mundo y para la creación de nuevas taxonomías. El poder de las imágenes en movimiento está en ser todo eso, y en conmovir la mente y los sentidos con sus hipnóticas narraciones. No es poca cosa un bien cultural que pueda ser tantas cosas para tantas

personas diferentes, pero para quienes todavía creen que el cine son sólo sombras pasajeras, vale la pena recordar la frase de Freud en estudios como “El Yo y el Ello” (1923), en los que anunciaba con poesía que la sombra de los objetos amados y perdidos recae sobre los individuos y los transforman. El cine cambia el pensamiento de los individuos y de las sociedades, como lo sabía Mussolini al crear Cinecittà y Hitler al encargar a Goebbels el control del cine alemán, y lo han sabido los sucesivos gobiernos de los Estados Unidos que crearon y mantuvieron el Código Hays y las listas negras. El cine es un reflejo de las sociedades y una manera de transformarlas.

La Cinemateca Distrital se fundó en 1971 con la certeza de la importancia social del cine y se fortaleció con la fundación del IDARTES en 2011 y con la incorporación de la Cinemateca a esta institución. La certeza en la importancia social del cine ha impulsado sucesivas publicaciones de la Cinemateca, y becas de investigación como la que hoy presentamos. En 2013 se publican ocho libros y tres cajas de video² que son una muestra del compromiso de nuestra institución con la construcción de una memoria crítica del cine nacional, una memoria que trata de entender las fuerzas que transforman nuestro país, una memoria que debe preservarse y circularse en todo tipo de soportes para encontrar a sus lectores y espectadores naturales: a todos los colombianos.

Julián David Correa Restrepo
Director Cinemateca Distrital
Gerente de artes audiovisuales
IDARTES

² Algunos de estos libros y cajas de video se publicaron en asociación con instituciones como el Ministerio de Cultura, Proimágenes Colombia, el Instituto Distrital de Patrimonio y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Las investigaciones sobre cine colombiano han tenido en los últimos años un importante desarrollo y crecimiento. En paralelo con el fortalecimiento del engranaje institucional para hacer cine, tanto en el sector público como en el privado, los investigadores, a medio camino entre ambos intereses, han ido encontrando espacios para que esa idea ya algo vieja, pero que siempre hay que repetir, de que “hacer cine no es solo hacer películas”, se consolide en el cuerpo social, o al menos en el campo cinematográfico.

Muchos frentes u objetos de investigación están entrando en un repertorio que hasta hace algunos años lucía más homogéneo. Historias locales, investigaciones sobre formación de audiencias y estudios de recepción, relecturas del archivo, atención intensificada a tradiciones aparentemente menores, relaciones del cine con disciplinas diferentes a la literatura son ahora tópicos recurrentes en la mirada y atención de una tropa de nuevos investigadores que ya ni siquiera proceden de los centros de mayor tradición, tanto institucionales como disciplinares.

La investigación *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* toma nota de una ausencia dentro de estos nuevos horizontes de investigación: el análisis de cómo y bajo qué condicionamientos de diverso tipo se han producido los discursos historiográficos y críticos en el cine colombiano. Es decir, un análisis sobre la propia producción textual, sobre las lógicas e intereses que moviliza.

El tema, abordado en un sentido amplio, resultaba imposible de agotar en los límites de un ensayo modesto como el que sigue. Por

tanto, esa pregunta general sirvió para acotar un problema mucho más específico: cómo se ha configurado, a partir de distintas enunciaciones textuales, una lista de títulos del cine colombiano, que sin haberse nombrado así –al contrario, muchas veces se ha tratado de obras disidentes– han delimitado lo que se puede considerar un canon de nuestra producción cinematográfica.

Desarrollo el texto en dos capítulos y unos esbozos a modo de conclusión. En el primero: “Canon, cine colombiano y crítica: consensos y disensos” abordo teóricamente el problema del canon, lo que significa históricamente y la crisis por la que atraviesa actualmente el propio concepto, en un momento de notoria ideologización, tanto del ejercicio académico como de las prácticas culturales, y de emergencia de reclamos minoritarios y de demandas de inclusión y reconocimiento, irónicamente nombrados como “la cultura de la queja” por el crítico de arte australiano Robert Hughes¹. En este mismo capítulo rastreo algunas condiciones y particularidades de la institución de la crítica de cine en Colombia, entendiendo a esta última como la rectora principal del canon.

En el segundo capítulo: “Textos y lugares de enunciación en la invención del cine colombiano”, evalúo panorámicamente algunos libros, ensayos y artículos, seleccionados en proporción a la influencia que han tenido en centrar y mantener la atención sobre determinadas películas. No se trata en ningún modo de una revisión exhaustiva de toda la escritura de largo aliento sobre el cine colombiano, pero creo que la selección de textos es representativa de épocas, enfoques y tendencias. En este mismo capítulo postulo, a partir de la reiterada aparición de ciertos títulos en estos textos, una lista de películas colombianas canónicas. Los alcances de esta propuesta no permiten un análisis exhaustivo de cada título, pero sugieren, en cambio, el lugar canónico al que pertenecen.

Finalmente en “A modo de conclusión. Algunos esbozos sobre los discursos dominantes del cine colombiano”, pregunto e intento dilucidar si estos títulos responden a ciertos patrones o se pueden agrupar

en lo que he llamado macronarrativas o discursos dominantes, que por supuesto no solo están contenidos en las películas sino en la recepción crítica que provocan. La identificación de estos discursos rectores o macronarrativas, supone el reto mayor de esta investigación, y aparte de su identificación, queda pendiente la inmensa tarea de describir en detalle cómo funcionan, y ampliar el análisis de qué se está jugando en este terreno discursivo.

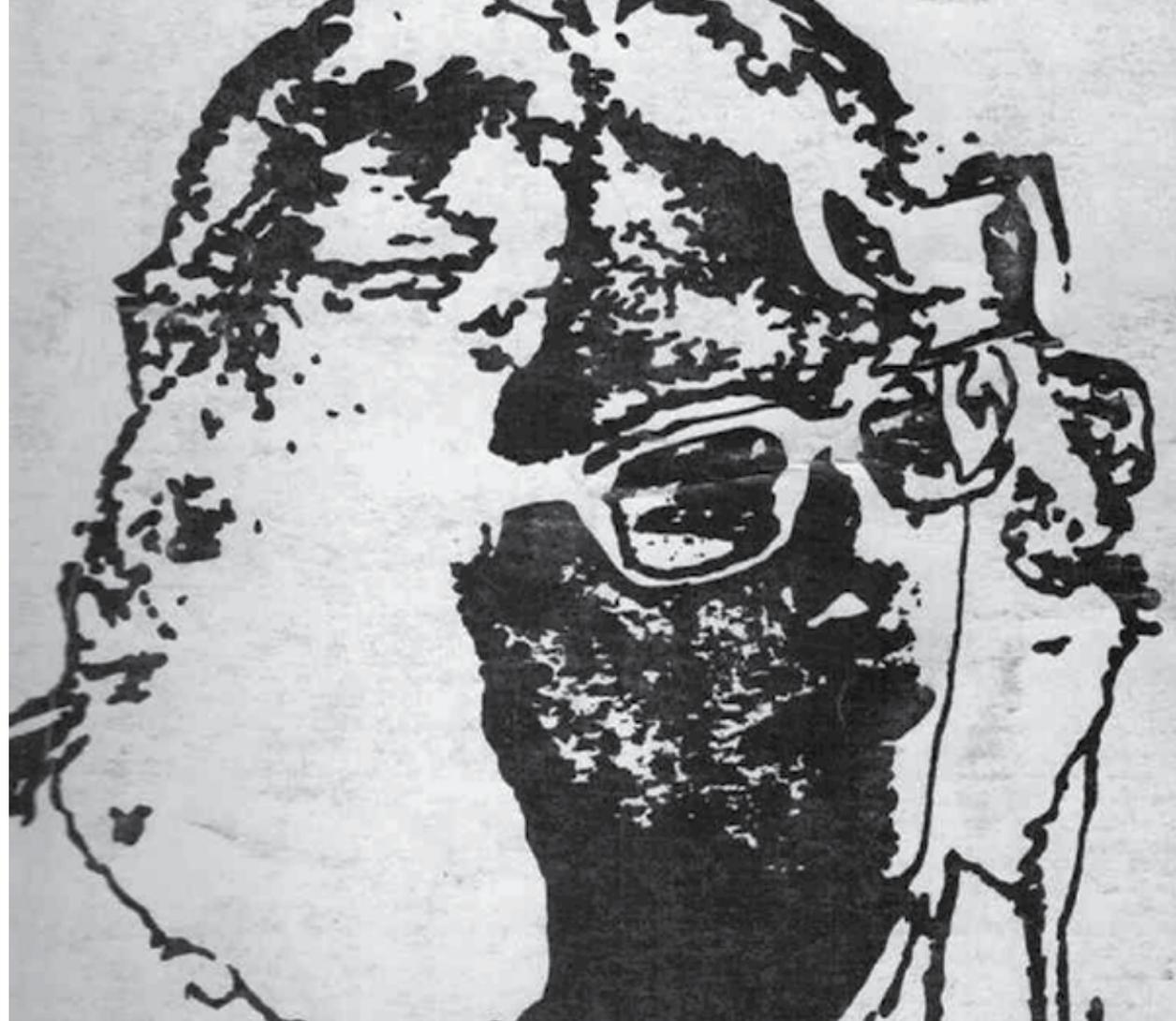
Algunas ideas centrales de este texto ya habían sido presentadas en el Segundo Encuentro Colombiano de Investigadores de Cine, que se realizó entre el 25 y el 27 de octubre de 2010, en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. La ponencia presentada en ese encuentro, fue publicada con el título de “Las historias de la historia” en *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (2011), un libro editado por el Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine de la Universidad Nacional de Colombia.

Muchas de las ideas y aseveraciones sobre la crítica de cine en Colombia son retomadas a su vez de dos textos escritos para la Biblioteca Virtual de Cine Colombiano, otro proyecto del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, que contó con el apoyo del Ministerio de Cultura y la Cinemateca Distrital: “Revista *Cinemateca*: con el guion de tres épocas” y “La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta. Los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán”, publicados en *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época*. No. 20. *Publicaciones y cánones del cine colombiano* (Cinemateca Distrital, 2013), y en un micrositio dedicado al cine colombiano dentro de la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Colombia. Otras ideas son retomadas y transformadas a partir de textos propios como “Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia” (*Cuadernos de cine colombiano. Nueva época*. No. 6, Cinemateca Distrital, 2005) y *¡Acción! Cine en Colombia* (Museo Nacional / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano / Ministerio de Cultura, 2007).

Este ensayo no es un ajuste de cuentas ni lo motiva ningún interés de acusación. Con él busqué comprender qué condicionamientos sociales, políticos y culturales, o qué limitaciones de acceso de distinto

¹ Los interesados en los pormenores de esta idea de Hughes pueden ver su libro *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama, 1994.

orden, influyeron e influyen en la producción de discursos sobre el cine colombiano. Es sobre todo un ejercicio de autocrítica que pretende que ese lugar desde el cual hablan la crítica, la historiografía o la investigación académica se someta a un permanente examen de sí mismo, en procura de evadir la soberbia, la rutina o la comodidad.



CAPÍTULO 1

Canon, cine colombiano y crítica: consensos y disensos

La palabra canon remite, en principio, a la música y a la religión, y evoca periodos históricos que, vistos desde el presente, lucen marcados por el autoritarismo, las jerarquías y la inmovilidad. Un canon es asumido como “regla, precepto, modelo”²; también va a significar, en términos generales, un catálogo de autores aprobados. Esta aprobación, tradicionalmente, ha provenido de distintas fuentes, tanto religiosas como laicas. En torno a este concepto, Harold Bloom, el discutido autor de *El canon occidental*, bramó desde su tribuna académica en la Universidad de Yale: “El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas”³. Siempre, detrás de un canon, parece acechar una forma de institucionalidad y un ejercicio de poder que actúa no sin violencia, al menos simbólica.

Bloom mismo cita a Alaistar Fowler en *Tipos de literatura* (1982):

[...] en cada periodo histórico, no todos los géneros gozan de la misma popularidad, y algunos, de hecho, quedan prácticamente relegados al olvido. Cada época posee un repertorio de géneros bastante escaso al que los lectores y críticos reaccionan con entusiasmo, y el repertorio del que pueden disponer sus escritores es también más pequeño: el canon provisional queda fijado, en su casi totalidad, por los escritores más importantes, de mayor

2 Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 13.

3 Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 30.

personalidad o más arcanos. Cada época elimina nuevos nombres del repertorio. En un sentido amplio, quizá existan todos los géneros en todas las edades, vagamente encarnados en extravagantes y caprichosas excepciones [...] Pero el repertorio de géneros en activo siempre ha sido pequeño, y sujeto a supresiones y adiciones proporcionalmente significativas⁴.

El canon entonces, incluso en esta perspectiva conservadora, supone algo que se hereda y que como toda tradición está sujeta a movimientos, externos e internos, que la renuevan. “Frente al canon –escribe Rafael Rojas– solo hay tres opciones decorosas: preservarlo, estrecharlo o ampliarlo”⁵. Esta movilidad contraría algo que también es propio de la recepción y perdurabilidad del canon: su aparente naturalidad, la idea de que siempre estuvo y siempre estará ahí. En la orilla opuesta “aquellos que se oponen al canon insisten en que en la formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho, van más allá y hablan de la ideología *de* la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno ya existente) es un acto ideológico *en sí mismo*”⁶.

Para este trabajo en particular, interesa el papel de la institución de la crítica y los historiadores –o de los críticos convertidos en historiadores, por la fuerza de las exigencias–, donde quiera que una y otros se hallen o desde donde hablen, en la definición de un canon específico: el del cine colombiano. Al considerar lo particular de este objeto de estudio, se hace obligatorio ir un poco más allá de la idea de Rojas, para quien “una sólida presencia en el mercado y la academia es lo que hace canónicos a ciertos libros”⁷. La histórica carencia de una industria nacional de películas, en medio de un mercado doméstico con altibajos en el consumo, es el contexto en el cual solo unas muy pocas películas colombianas han logrado éxito comercial. En cuanto a la academia, apenas en las últimas décadas el cine empezó a ingresar en los planes de estudio,

primero de forma secundaria, en las carreras de Comunicación Social, y más recientemente aún en carreras definidas por lo audiovisual (cine, producción de cine y televisión, producción multimedia, etc.).

Así pues que ni el mercado ni la academia han sido los propulsores del supuesto canon del cine colombiano. Su formación, formulación y preservación hay que buscarlas en otra parte: en ejercicios críticos e historiográficos panorámicos o puntuales, en conformación de muestras y retrospectivas nacionales e internacionales⁸, en homenajes con

8 Aunque ha habido una relativa gran profusión de muestras y retrospectivas del cine colombiano, y es imposible repasarlas todas en la extensión de este ensayo, me gustaría proponer aleatoriamente dos de ellas. La primera la escojo por los marcos institucionales en los que se inscribió: participación de la academia anglosajona representada por la diáspora latinoamericana y amplio apoyo de oficinas estatales y de la institucionalidad del cine colombiano (Proimágenes en Movimiento y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano). Me refiero a la retrospectiva organizada por el Programa de Estudios Caribeños y Latinoamericanos de Florida Atlantic University, que se presentó en 2005 con el llamativo nombre de “Puro Colombia. A Retrospective de Colombian Cinema”, organizada por el profesor venezolano Luis Duno-Gottberg y con una conferencia inaugural de la colega colombiana Juana Suárez: “Hits and Misses of Colombian Cinema: An Abridged History” (“Aciertos y desaciertos del cine colombiano: una historia abreviada”). La muestra en cuestión la integraron los siguientes filmes: *Chircales*, *Bajo el cielo antioqueño*, *Rodrigo D. No futuro*, *La vendedora de rosas*, *Sumas y restas*, *Cóndores no entierran todos los días*, *La primera noche*, *Soplo de vida*, *La pena máxima*, *El carro*, *María Cano*, *Te busco*, *Bolívar soy yo* y *La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo*. La segunda, la selecciono por el poder legitimador de la institución que la acogió en primer término: el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La muestra del MoMA, emblemáticamente nombrada como “Colombian Cinema: From Magic to Realism”, se exhibió entre el 2 y el 19 de febrero de 1990 y en ella se presentaron “once películas de ficción de diez directores, cinco documentales de los cuales cuatro fueron hechos por mujeres, y tres dramas cortos seleccionados de una serie de cortos de los ochentas” (*Kinetoscopio* No 3, junio-julio 1990, p. 40). La selección discriminada fue como sigue: *Cóndores no entierran todos los días*, *La boda del acordeonista*, *El embajador de la India*, *Rodrigo D. No futuro*, *Milagro en Roma*, *Visa USA*, *Pisingaña*, *Tiempo de morir*, *La langosta azul*, *Técnicas de*

4 Alastair Fowler, citado en Harold Bloom, *Op. Cit.*, pp. 31-32.

5 Rafael Rojas, *Op. Cit.*, p. 9.

6 Harold Bloom, *Op. Cit.*, p. 32 (énfasis en el original)

7 Rafael Rojas, *Op. Cit.*, p. 64.

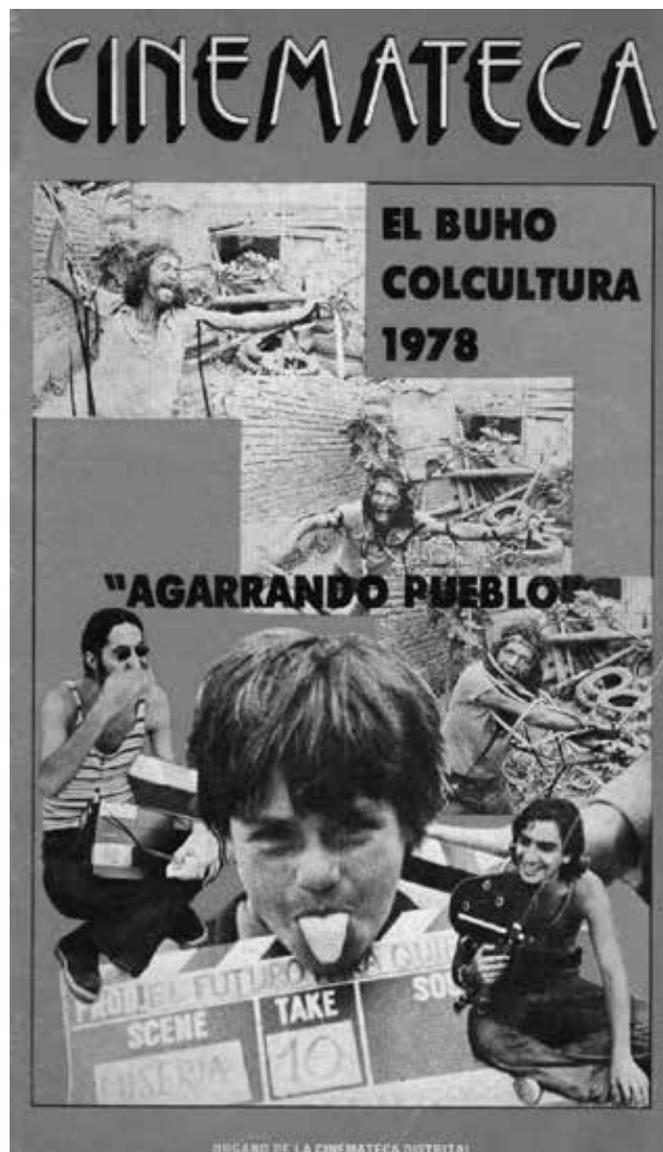
frecuencia acompañados de publicaciones, en la supervivencia que supone para ciertos títulos tener (o haber tenido) circulación en formatos

duelo, *El día que me quieras*, *San Antónito*, *Los habitantes de la noche*, *Bochinche en el barrio arriba*, *Aquel 19*, *El río de las tumbas*, *La mirada de Myriam*, *La ley del monte*, *Nacer de nuevo y Amor*, *mujeres y flores*. Más que la selección en sí misma, resultan muy llamativas las palabras de presentación del curador y coordinador para exhibiciones de cine del MoMA, Laurence Kardish: “La violencia, sea social, política o sexual, es la presencia constante en las películas colombianas, pero los protagonistas viven potencialmente más allá de la resignación. La música y el humor se conjugan en la narrativa, en donde los planes están constantemente trastornados por catástrofes casuales. Es un país lleno de eventos y relaciones inexplicadas donde lo rutinario se convierte en algo profundamente misterioso. Los realizadores colombianos prefieren los argumentos elípticos, no detallados: en vez de preocuparse por lo desconocido, lo abrazan”. Este texto, reproducido por la revista *Kinetoscopio* No 3 (junio-julio de 1990), tiene un extraordinario potencial para identificar discursos dominantes, pero no necesariamente de las películas, sino del público y los críticos sobre ellas. Al respecto de las retóricas de la violencia y la comedia como forma de contarnos en el cine colombiano, vale la pena leer “Cine en Colombia: crece en la impopularidad”, una columna de opinión de María Paula Martínez en *El Espectador* (noviembre 11 de 2012), que entre otras cosas afirma: “Teóricos como Jesús Martín Barbero y Daniel Pécaut han dicho que en Colombia nos contamos desde una retórica de la violencia y aprendimos sobre la nación colombiana a partir de dos grandes libros: *Cien años de soledad* y *La vorágine*. El primero arranca en un pelotón de fusilamiento y el segundo dice: ‘Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia’. Esto explica, en parte, que la televisión y el cine utilicen este mismo relato en nosotros, la audiencia educada con esta literatura. También explica que géneros como la ciencia ficción o el terror, cuyas expresiones literarias son muy escasas, sean a su vez inexploradas en el cine”. (disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/articulo-386516-cine-colombia-crece-impopularidad>, recuperado el 30 de marzo de 2012). Sobre la pertinencia o no de hacer afirmaciones genéricas respecto a la tradición narrativa del cine colombiano, vale la pena remitirse a otro texto: “Historias y argumentos. Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano”, de Gabriel Alba y Maritza Ceballos (ver bibliografía).

de uso doméstico como el VHS o el DVD,⁹ en la recurrencia de los mismos títulos en emisiones de televisión, en la elaboración de monografías, en la publicación de guiones. Estas y otras operaciones definen una memoria del cine colombiano donde se han efectuado mecanismos de selección y exclusión. Mirar los resortes internos de estas operaciones es el propósito de lo que sigue. Lo que se busca es llegar a saber si ser canónico, en el caso de una película o un director colombiano, supone, según la pregunta de Rojas, ser el mejor intérprete de una cultura nacional¹⁰, si para acceder a la posición de canónicos los autores deben

9 Las Maletas de Películas, una iniciativa del Ministerio de Cultura en las administraciones de la Dirección de Cinematografía a cargo de Silvia Amaya y Camila Loboguerrero, tuvieron una importante capacidad de poner de nuevo en circulación algunos títulos del cine colombiano, y en cierta medida de inscribirlos en el canon. Las primeras Maletas de Películas se entregaron desde el año 2000 a más de 800 bibliotecas en 673 municipios y a 67 entidades culturales para la exhibición pública, a través del Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas y del Portafolio de Estímulos de Mincultura. Específicamente hablo de la importancia de la Maletas de Películas Colombianas I y II que contienen en total 47 títulos en formato VHS seleccionados por un comité de críticos y expertos de cine colombiano: Hugo Chaparro Valderrama, Enrique Pulecio, Hernando Martínez Pardo, Rito Alberto Torres, Diego Rojas y Juan Diego Caicedo. Para estas dos videotecas, se emprendió en muchos casos un proceso de recuperación de material que pasó por digitalización de matrices, realización de varios telecines y otros procedimientos técnicos. Los criterios declarados en esta selección fueron: “incluir diferentes épocas de nuestra historia, que la mirada del autor contribuyera al análisis de temas nacionales, que hubiera aporte al desarrollo del lenguaje audiovisual, que tuvieran en cuenta las variadas culturas del país, que hubiera buen nivel técnico y que se contara con matrices para la producción de copias de calidad” (documento de trabajo sobre la Maleta de Películas facilitado por la Dirección de Cinematografía). La operación se volvió a repetir en 2009, con la entrega de unas nuevas Maletas de Películas ahora en formato DVD. La última selección la conformaron 118 títulos entre nacionales e internacionales, escogidos por un comité de expertos con la participación de Luis Ospina, Sofía Suárez, Alberto Navarro, Julio Lara y Yesid Campos, bajo la coordinación de Pedro Adrián Zuluaga.

10 Rafael Rojas, *Op. Cit.*, p. 71.



Archivo BECMA

“Narrar, centralmente, sus naciones”¹¹, o simplemente generar influencias en sus sucesores, o interpelar desde algún lugar concreto, o asumir determinada posición, o jugar cierto juego.

¿Existe el cine colombiano?

¿Existe una crítica de cine colombiano?

Pero antes de entrar en las contiendas pragmáticas e ideológicas que supone identificar un canon del cine colombiano y sus mecanismos de inscripción, es necesario considerar dos problemas afines: cómo se ha formado la categoría “cine colombiano”, que de ningún modo es unívoca o cae de su peso, y quiénes han intervenido en esa invención. Para esto último es necesario revisar la conformación de la figura y el estatus del crítico, que si bien no es el único implicado en discutir la noción de “cine colombiano”, sí tiene una participación rectora en el debate.

Según Fermín Fevre: “No solo en Latinoamérica sino en todo el mundo, la crítica ha sido ejercida por filósofos, periodistas, profesores, historiadores, poetas o literatos, hasta alcanzar cierta y limitada especialización y profesionalización”¹². Aunque Fevre habla de la crítica de arte, el caso es extrapolable con algunos matices a la crítica de cine, donde se pueden rastrear las mismas pertenencias disciplinares, las cuales han marcado fuertemente el tipo de preguntas y demandas que la crítica les ha hecho a las películas, ya se consideren estas individualmente o en conjuntos y/o familias.

La crítica de cine en Colombia ha sido aventurera e inestable como el cine nacional, pero no ha carecido de marcos institucionales, y es posible rastrear su tradición, aunque no se trate de una disciplina intelectual con una estela tan venerable o al menos tan estudiada, como lo es la institución de la crítica literaria. Una genealogía de esta última la emprenden autores como David Jiménez o Pablo Montoya¹³. El primero,

11 Homi K. Bhabha, en Rafael Rojas, *Op. Cit.* p. 66.

12 Fermín Fevre, “Las formas de la crítica y la respuesta del público”, en: Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, novena edición, 2000, p. 46

13 De Pablo Montoya se puede ver “Contornos de la crítica literaria en Colombia”, en: revista *Número* No.55, diciembre-enero-febrero 2008, pp. 66-71.

citando la *Fisiología de la crítica*, de Albert Thibaudet, afirma con este último que “Antes del siglo XIX hay críticos, pero no hay crítica”¹⁴. Lo que Thibaudet considera que no existe antes del siglo XIX, aclara Jiménez, es la crítica como institución, como función social determinada y en relación con otras funciones, literarias o no, dentro de la sociedad¹⁵.

Estas funciones pueden ser, dependiendo de los tiempos, civilizadoras, formadoras, pedagógicas y siempre en relación con el lugar –incierto– de los intelectuales en el debate público. Incluso desligado de las camisas de fuerza del poder religioso y político, el intelectual ha flotado en torno a distintas exigencias que ponen en entredicho su autonomía en el espacio social. Ángel Rama habló de una *función ideologizante* del intelectual, conminado siempre a participar en esferas ajenas al “arte por el arte”, para reducir en estos términos las exigencias de autonomía de los distintos campos artísticos. Para Rama: “Al declinar las creencias religiosas bajo los embates científicos, los ideólogos rescatan, laicizándolo, su mensaje, componen una doctrina adaptada a la circunstancia y asumen, en reemplazo de los sacerdotes, la conducción espiritual”¹⁶. O en muchos otros casos la conducción política. El propio Rama cita una carta de José Enrique Rodó al intelectual colombiano Baldomero Sanín Cano, donde el uruguayo le escribe: “Quizá no es usted ajeno a esta fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a todos los que tenemos una pluma en la mano”¹⁷.

Los críticos de cine en Colombia, son por supuesto un caso bastante acotado de esta *función ideologizante*, lo cual no quiere decir que no la hayan asumido. Ellos también han conducido la discusión sobre

14 Albert Thibaudet, citado por David Jiménez, *Historia de la crítica literaria en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional/ Instituto Colombiano de Cultura, 1992, p. 9.

15 David Jiménez, *Op. Cit.* p. 9

16 Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p. 111.

17 *Ibid.*, pp. 116-117. Sobre la relación de intelectuales y poder en Colombia recomiendo remitirse a *Del poder y la gramática* (Malcolm Deas, Tercer Mundo, 1993) y *Novela y poder en Colombia 1844-1987* (Raymond Williams, Tercer Mundo, 1991), lo mismo que a *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (Pedro Adrián Zuluaga, Universidad Javeriana, 2012).

el carácter e identidad que debe tener nuestro cine en el contexto más general de la pregunta por un arte nacional. Para Fevre, “El tema del arte nacional aparece porque esta dualidad es un hecho indiscutible en nuestra cultura americana”¹⁸ y tanto creadores como intelectuales han estado conminados a dar una respuesta, dadas las exigencias propias de una vida republicana muy joven o en permanente reinención: el ejercicio de formar la nación, que se da en el siglo XIX, no parece, en el caso de los países latinoamericanos, una tarea clausurada, como se puede verificar en la reinención del pasado que intentan tanto los gobiernos populares de la región como los gobiernos más a la derecha del espectro político¹⁹. Cuando la pregunta sobre lo nacional en el cine colombiano se empezó a formular con insistencia, hubo procesos históricos y culturales de mayor alcance, como se desarrollará más adelante, que fueron el espacio de posibilidad de esta pregunta.

En este debate sobre lo nacional en el cine colombiano, los críticos muchas veces han hablado de forma monológica u otras veces en forma dialógica, propiciando la conversación con directores, guionistas, funcionarios y otros componentes de la cadena cinematográfica. En momentos de transición –por ejemplo cuando se empieza a implementar una nueva legislación o se vislumbra un cambio en el estado de las cosas–, los críticos han convocado a otros actores para definir o diagramar colectivamente un horizonte de expectativas. En el repaso que sigue se mostrarán casos concretos de esa actitud.

En primer lugar, hay que decir que la categoría cine colombiano es huidiza y ha estado sometida a permanentes disensos. En esta discusión la década de 1970 marca un punto muy alto, porque en esos años surge un fuerte voluntarismo en torno a la idea de fundar, al fin, una industria del cine colombiano, y por tanto desde diferentes tribunas se teorizó, se instó, se fustigó sobre el deber ser de este cine, qué

18 David Jiménez, *Op. Cit.*, p. 52.

19 Aparte de las contribuciones a este tema, de Rafael Gutiérrez Girardot, recomiendo la reciente recopilación de artículos del libro: *La función social y política del escritor en América Latina*, Edison Neira (ed.), Medellín, Universidad de Antioquia, 2011. Este libro está dedicado precisamente a la memoria de Gutiérrez Girardot.

elementos habría de incorporar, en qué formatos se debería hacer y a qué público tendría que interpelar. En 1976, y en una tribuna relativamente oficial: la revista *Gaceta*, de la que por entonces era la entidad rectora de la cultura en el país: el Instituto Colombiano de Cultura, Orlando Mora resumió muy bien los desafíos de la crítica de cine ante unas expectativas en crecimiento y que despuntaban después de estar largamente represadas:

Desde mi punto de vista, creo que asistimos al proceso complejo, arduo, plagado de contradicciones, del surgimiento del cine nacional. Superadas las épocas en que este nacimiento se pregonaba siempre a raíz de la aparición aislada, insular, de alguna película, enfrentamos ahora la definición embrionaria de las estructuras industriales del cine colombiano. Naturalmente que este proceso no es unívoco, unidimensional, simple; no es ni puede serlo porque la industria cinematográfica, donde quiera que exista, está cargada de tensiones y enfrentamientos. [...] Por eso se trata con el incipiente cine nacional, no tanto de horrorizarse con la participación o ausencia de determinados elementos, como de valorar a cada momento las modificaciones positivas o negativas que se producen a raíz de nuevas circunstancias²⁰.

No obstante, lo que sí resultó insular, dentro de las proposiciones de la época, es la posición de equilibrio sugerida por Mora. El tono general fue partidista, expresión de querellas desde orillas ideológicas las más de las veces irreconciliables. Los tres factores que, para Hernando Martínez Pardo, corrieron paralelos en el desarrollo de cines como el francés o el estadounidense (el desarrollo industrial, el desarrollo de lenguaje y contenidos y la proximidad al gusto popular)²¹, en el caso colombiano sirvieron más bien de trincheras o compartimentos estancos desde los cuales hablar negando permanentemente las expectativas y demandas de los otros sectores. Así, tanto críticos como productores

20 Orlando Mora, "El cine colombiano. Un avance difícil", en: revista *Gaceta*, Vol. I, No. 5, agosto de 1976, p. 2.

21 Hernando Martínez Pardo, "El cine colombiano a la luz de otros cines", en: revista *Gaceta*, Vol. I, No. 5, agosto de 1976, pp. 4-7.



como directores, difícilmente coordinaron sus posiciones a favor de un propósito común. Y además, internamente, cada sector estuvo sacudido por desacuerdos irreconciliables.

Se tomará entonces como modelo de la discusión sobre la noción de cine colombiano y el carácter que este debería tener, a la década de 1970 en particular, sin desconocer ni los antecedentes ni lo que vino después. Aunque resulta claro que lo anterior es un tópico ligado a la definición de un canon, puesto que al decir de Walter Mignolo, un canon implica estructuras simbólicas de poder y de hegemonía relacionadas con esencias culturales, el solo repaso a los vaivenes por los que ha pasado la categoría cine colombiano, con lo que tiene de esencialista (o en muchos casos oportunista), es una tarea de investigación en sí misma que aquí solo se asumirá de manera muy acotada.

María Fernanda Arias, quien delimita este debate también a los años setenta y a tres experiencias particulares del cineclubismo en Cali, concluye con una declaración que no puedo menos que suscribir: “el cine nacional más que un corpus de películas o una identidad trascendente e inmutable, es una categoría discursiva con significados cambiantes que debe ser interrogada en sus relaciones con prácticas sociales y teniendo en cuenta sus transformaciones históricas”²².

Un antecedente concreto de este debate se puede rastrear en las columnas de Camilo Correa en los años cuarenta, y en la labor crítica de dos revistas que son continuidad la una de la otra en el agitado ambiente intelectual de los años sesenta: *Guiones y Cinemés*. Camilo Correa, crítico, empresario y frustrado director de cine, mantuvo entre 1940 y 1949 la revista *Micro*, creada según declaró en su número inicial del 15 de febrero de 1940 para “agitar el ambiente radial en Medellín”; en números siguientes manifestó su deseo de “contribuir en la reevaluación del repertorio musical autóctono y en la creación de un ambiente propicio a la cinematografía criolla”.

22 María Fernanda Arias, “Cine clubes en Cali: el cine en la periferia”, en: *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 81.

En 1942 Correa comenzó a escribir crítica de cine en *El Colombiano*, bajo el seudónimo de Olimac. Sus columnas habrían de cumplir una labor pionera, y en ellas es posible leer expectativas y demandas en torno al cine nacional, que hay que situar sin embargo en el contexto de su época y de cara a una producción subordinada a modelos extranjeros (el cine mexicano de melodramas rancheros, en especial) y dependiente de medios como la radio y el teatro²³.

Las reacciones puntuales de Correa frente a algunas películas colombianas²⁴ y al contexto global de la producción nacional se encuentran dispersas en declaraciones y crónicas. Por su parte, Álvaro Andrés Villegas resume el ideario y las aspiraciones a las que apuntaba el crítico y empresario:

Se trataba básicamente de la formación de un pequeño Hollywood en Medellín, ciudad que por su luz natural, suavidad del clima, ubicación geográfica, variedad de paisajes, carácter artístico de sus habitantes, espíritu empresarial y mujeres hermosas debía concentrar la producción nacional que debía ser constante y empezar por películas fáciles de hacer y que atrajeran la atención del público, aprovechando el atractivo de la música popular y de las adaptaciones literarias de obras conocidas, para asentar las bases

23 Los resultados parciales de una investigación sobre el cine colombiano de la década de 1940, se encuentran en: María Antonia Vélez, “En busca del público: Patria Films y los primeros años del cine sonoro en Colombia”, en: Zuluaga, Pedro Adrián (ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*, Bogotá, Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008, p. 180-218. En este texto se discuten y remozan considerablemente las opiniones sobre el cine de esa década vertidas en textos como *Historia del cine colombiano* (Hernando Martínez Pardo, 1978) o “Cine colombiano mudo y parlante” (Luis Alberto Álvarez, en: *La gran enciclopedia de Colombia*, Vol. VI, 1983).

24 Como muestra de su tono están estas líneas tomadas de su crítica de *Allá en el trapiche*: “Título arbitrario, argumento analfabeto, actuación bochornosa, dirección cafre, sonido y sincronización rudimentarios. Un desastre en suma”, Camilo Correa, “Colombia tiene ya su propio cine!”, *Micro*, No. 52, Medellín, julio de 1943, p. 9.

de una industria que luego se atrevería a realizar películas ‘serias’ o ‘internacionales’ que fueran distribuidas masivamente fuera del país. Esta seriedad al parecer fue asociada con las películas históricas²⁵.

Paradójicamente y contrario a lo demoledora que fue la actitud de Correa frente al cine colombiano de su época, él mismo terminó naufragando en una aventura creativa bastante deleznable: *Colombia linda*, un filme de 1955 con un “endeble hilo argumental [que] trataba de las peripecias de un joven colombiano que regresa al país después de varios años en el extranjero y las de un grupo de amigos que pretende demostrarle al recién llegado la riqueza de los valores folclóricos y artísticos nacionales”²⁶. Esta película, con la presencia de reconocidas figuras de la farándula y el espectáculo como Montecristo y el Duetto de Antaño, significó el desastre económico y la bancarrota moral del crítico y empresario, y una demostración palmaria de la imposibilidad de hacer un cine exitoso de manera programática.

De muy distinto tono es el reclamo en torno al cine nacional que se va a dar en los años sesenta, tal como se puede ver en *Guiones y Cine-més*. En 1960, un grupo de personas, entre ellas los críticos Ugo Barti, Héctor Valencia y Abraham Zalzman, el editor David Serna, y el diseñador Manuel Vargas, se unió en torno a la publicación de *Guiones*, la cual “agrupó lo que parecía ser un primer núcleo de trabajo organizado alrededor de la crítica cinematográfica”²⁷. En la década anterior maduraron las condiciones para un cambio de dirección en la crítica de cine, y en el estatus del crítico cinematográfico dentro del diálogo cultural –el

25 Álvaro Andrés Villegas, “Camilo Correa y la revista *Micro*: la crítica como agitación del ambiente cinematográfico Colombia, 1940-1949”, p. 17, material inédito (copia de trabajo facilitada por el autor).

26 Zuluaga, Pedro Adrián, *¡Acción!, Cine en Colombia*, Bogotá, Museo Nacional /Fundación Patrimonio Filmico Colombiano /Ministerio de Cultura, 2007, p. 65.

27 Orlando Mora, “La crítica de cine en Colombia: De la disección de un cadáver a la vida de un filme”, en: *Revista Cinemateca* No. 10, Cinemateca Distrital de Bogotá, noviembre/enero 2000, p. 24



otro tema profundamente vinculado a la creación y perpetuación de un canon—.

Archivo BECMA

Hasta la década de 1940²⁸, en la crítica de cine en Colombia habían prevalecido los abordajes de carácter anecdótico cuando no publicitario, salpicados de reflexiones filosóficas y morales; también fue frecuente una mirada sociológica en torno a lo que significaba el consumo de películas (textos que hoy son un tesoro para los estudios de recepción), los cambios de comportamiento que estos modelos generaban o la descripción, ya picaresca, ya escandalizada, del ritual de la proyección cinematográfica, a este lado de la pantalla. Juan Gustavo Cobo Borda describe este ambiente de recepción, si se quiere parasitaria, con muy

28 En los siguientes párrafos, retomo mis propios planteamientos desarrollados en dos textos: “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”, escritos para la Biblioteca Virtual de Cine Colombiano, una iniciativa del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, y publicados en *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época*. No. 20. *Publicaciones y cánones del cine colombiano*.

pocas o en todo caso escasas expectativas en torno a la posibilidad de ir más allá de la condición de espectadores de filmes extranjeros:

Los asistentes a los teatros Faenza, Imperio, Americano, Aladino, Coliseo, Comedia, El Cid, Mogador, San Carlos, San Jorge, Metro o Teusaquillo, los tradicionales de la época en Bogotá, aceptarán la versión comercial y edulcorada de un representante decisivo de la cultura popular latinoamericana, en su versión norteamericana para exportar.

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 Colombia²⁹.

Pero acontecimientos aislados en apariencia aunque conectados a un contexto latinoamericano y mundial, permitieron en la década de 1950 la consolidación de nuevos enfoques en el consumo especializado de películas dentro de un campo intelectual hasta entonces mayoritariamente reacio a emprender el diálogo entre el cine y otras manifestaciones de la cultura, más allá de las previsible adaptaciones literarias, frecuentes desde el origen mismo del largometraje colombiano³⁰.

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 o no. En torno al emblemático

29 Juan Gustavo Cobo Borda, "Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine" (prólogo), *La crítica de cine. Una historia en textos*, Bogotá, Proimágenes Colombia / Universidad Nacional, 2011, p. 20.

30 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 Colombiano, 2005. Al respecto se puede ver también: Zuluaga, Pedro Adrián: "La literatura, ¿el discurso fundacional del cine colombiano? Los casos del cine silente (década de 1920) y el nuevo cine de género", ponencia presentada en el Congreso de Colombianistas, Bucaramanga, agosto de 2011, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/61923272/Literatura-y-cine-en-Colombia> (recuperado el 20 de abril de 2012).

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"³¹.

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 Colombiana³², 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.

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 alta cultura y otras manifestaciones

31 Jorge Gaitán Durán, "Notas sobre La Strada", *Mito*, No. 8, año II, Bogotá, junio-julio 1956, p. 127.

32 Según la página de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: "En el año de 1954, gracias al auspicio del Cine Club de Colombia, el librero catalán Luis Vicens fundó la Filmoteca Colombiana, que más tarde se convertiría en la Cinemateca Colombiana. En 1957 y tras la adquisición de los primeros filmes de su acervo, fue aceptada como miembro efectivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF, entidad que agrupa más de ciento cincuenta afiliados de todas las regiones del mundo, y en 1979 se constituyó como la Fundación Cinemateca Colombiana". Estos son los antecedentes de la actual Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, creada en 1986. Ver: "Historia de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano", disponible en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/info/historia.htm> (recuperado el 18 de mayo de 2012).



Archivo BECMA

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. 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* (1948), por su “autenticidad humana” y su método “parecido a la vida”³³.

Al parecer García Márquez tuvo acceso no solo a muchas películas sino a material bibliográfico sobre cine a través de sus amigos Álvaro Cepeda Samudio y Luis Vicens (quien en Europa había trabajado en *L'Ecran Francais*), lo que le permitía exhibir mucha erudición en la columna que

33 Jacques Gilard, “Prólogo”, en: Gabriel García Márquez, *Entre cachacos-1. Obra periodística Vol. III*, Primera edición, Bogotá, Oveja Negra, 1983, p. 23.

sostuvo en *El Espectador*; esta columna 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 colombiano³⁴, 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 creativo³⁵.

34 Al respecto, es llamativo lo que Gabriel 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 sesenta, sobre el paisaje en el cine colombiano y cómo el cine estaba mostrando el país de una forma única y nueva, y otro comentario de la crítica argentina acerca de *Bellas Artes*, un corto de Jorge Pinto, comentario muy elogioso en torno al uso del color y lo plástico en el cine por parte de este director.

35 Jacques Gilard, *Art. Cit.*, p. 25.

Lo cierto es que Valencia Goelkel y García Márquez, como por cierto también Gaitán Durán, tuvieron en esta época 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 sí fue claro en otro crítico de ese momento, 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*, 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 critica y analiza películas en *Cromos*. Ése es el punto de partida de la crítica de cine en Colombia³⁶.

Gracias a esa zona abierta por los pioneros de los años cincuenta, una revista como *Guiones*, beligerante y provocadora en su lenguaje y en sus posiciones políticas, tuvo un contexto de recepción más favorable. En *Guiones* se saludaron con entusiasmo las películas contemporáneas de Godard o Antonioni y se llamó la atención, aunque con moderado optimismo, sobre el cine que empezaban a hacer en Colombia José María Arzuaga, Guillermo Ángulo o Mario López³⁷.

³⁶ Juan Gustavo Cobo Borda, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine”, *Art. Cit.*, p. 20.

³⁷ Este último se las vio con la censura en la hoy desconocida *El hermano Caín* (1962), lo mismo que Arzuaga en sus dos obras canónicas *Raíces de piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966).

En julio de 1965 apareció, con la portada de una campesina colombiana fotografiada por Nereo López, el primer número de *Cinemés*, una clara continuación de *Guiones*. Ambas revistas, a pesar de su corta y accidentada vida, crearon redes de complicidad con el cine que se estaba gestando, por lo menos en términos ideológicos, pues compartieron el mismo interés de algunas películas por diseccionar las estructuras sociales y económicas y por describir críticamente la realidad del país.

En su número inicial, *Cinemés* convocó al “estrado” a varios directores colombianos que según la revista tenían una concepción artística y un criterio técnico especializado: Guillermo Angulo, Álvaro González, Julio Luzardo, Alberto Mejía, Francisco Norden, Jorge Pinto, Gabriela Samper y Pepe Sánchez. Solo tres de ellos comparecieron para la entrevista: Pepe Sánchez, Jorge Pinto y Alberto Mejía. Hablaron sobre la existencia o no de un cine nacional, sobre los géneros y temas adecuados para su expresión, sobre el papel de estado y la censura, entre otros temas. También se publicó una entrevista con Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara, quien explicó el proyecto de estímulo a la industria cinematográfica que tramitaría en el congreso, y el cual, por lo visto, no se aprobó, aunque queda como evidencia del interés de algunos políticos por gestionar herramientas de política pública que remediaron la inoperancia de la primera ley de apoyo desde el Estado colombiano a la industria cinematográfica: la ley novena de 1942, aprobada durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo.

A modo de balance, se puede afirmar sin duda que estas dos revistas tienen valioso material sobre el cine colombiano que les es contemporáneo. En la década de 1960 se empezó a desarrollar una obra como la de José María Arzuaga, con un tono más personal que cualquier cosa realizada antes, y echaba a andar, al mismo tiempo, la creciente esperanza en la generación conocida como “Los maestros”, conformada por los primeros realizadores colombianos que habían recibido formación académica en el exterior: Francisco Norden, Jorge Pinto, Guillermo Angulo, Álvaro González, Julio Luzardo, entre otros. Como si fuera poco, al lado, sonaban los primeros tambores de lo que se habría de conocer como cine político (Carlos Álvarez, Gabriela Samper, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Diego León Giraldo). Sin embargo, en los textos



Archivo BECMA

canónicos sobre el cine colombiano, los años sesenta son evaluados más bien como la promesa de unas líneas potenciales que nunca se terminaron de desarrollar del todo: ya sea en la frontera del cine industrial con el frecuente recurso de las coproducciones por un lado o, por otro, en el aventurerismo empresarial y artístico que afincaba sus esperanzas en el público y los temas locales o, finalmente, en la más “respetada” línea del compromiso político. Para Juana Suárez, por ejemplo:

En comparación con la arena fílmica de América Latina en los años sesenta y setenta —y teniendo en cuenta el dramático momento político en Colombia— la falta de producción de un cine de contienda y debate se hace conspicua. Los largometrajes colombianos aparecen distantes del amplio desarrollo que transformó la

práctica cinematográfica y teórica de varios países, cristalizadas no solo en producción de películas sino también en la publicación de manifiestos escritos por críticos y cineastas³⁸.

En los años setenta, por el contrario, las líneas ideológicas parecen definirse con mayor claridad, lo que sería una razón de peso y una justificación adicional sobre porqué situar la discusión sobre la noción de cine nacional en esta década. Es en estos años cuando se producen los primeros abordajes de aliento historiográfico sobre el objeto que nos incumbe. Al mismo tiempo, por el lado del apoyo estatal, la resolución de Sobreprecio supuso el empujón político más directo para consolidar una industria nacional de películas³⁹.

En cuanto a textos fundacionales, “Secuencia crítica del cine colombiano” es publicada por Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez en el primer número de la revista *Ojo al cine* de 1974, e *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo ve la luz en 1978. También se publicaron *Notas de cine. Confesiones de un crítico amateur* (Carlos Valencia Editores, 1979), de Jaime Manrique Ardila, y *Reportaje crítico al cine colombiano* (Editorial Toronuevo, 1978), de Umberto Valverde. Estos cinco autores tienen tanto coincidencias programáticas como evidentes discrepancias, que no se solucionan con el calificativo sumario de considerarlos como críticos de izquierda. Manrique Ardila, por poner un

38 Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Universidad del Valle /Ministerio de Cultura, 2009, p. 61.

39 El Decreto 879 de 1971 reglamentó algunas definiciones de la Ley 9a de 1942. En este decreto se hace mención, por primera vez, de la cuota de pantalla de cine nacional con respecto al cine extranjero. En 1972, la Superintendencia Nacional de Precios estableció la resolución de sobreprecio en la boleta que pagaban los espectadores de cine en Colombia, con el fin de incentivar “la inversión de capitales en la producción de cine, posibilitando un rendimiento atractivo que garantizara la reinversión. El cortometraje, según la lógica de esta resolución, serviría para sentar las bases de una infraestructura económica y para formar personal técnico y artístico que más adelante se emplearía en la realización de largometrajes y en la consolidación de una industria cinematográfica” (Zuluaga, Pedro Adrián, *¡Acción! Cine en Colombia, Op. Cit.*, p. 79).

caso, tiene un análisis continuado sobre el uso de la tecnología; para él, es más importante la distinción entre alta y baja tecnología, en el nivel de exploración formal de las películas colombianas y latinoamericanas, que entre alta y baja cultura en el nivel temático⁴⁰.

El número 4 de la revista *Cinemateca*, de mayo de 1978, es contemporáneo del lanzamiento de *Historia del cine colombiano*, de Martínez Pardo y del *Reportaje crítico al cine colombiano*, de Umberto Valverde; este último libro, sin pretender una reconstrucción panorámica como la de Martínez Pardo, reunió testimonios de catorce personajes del cine colombiano en torno a los temas coyunturales que se planteaban en la época. *Cinemateca* publicó entonces un texto del controvertido crítico antioqueño Alberto Aguirre: “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”⁴¹. El texto de Aguirre es más incisivo con el cine colombiano que con los autores y los textos que le sirven de base:

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 anecdota (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 personalidad⁴².

40 Jaime Manrique Ardila, “Cine latinoamericano: dos vertientes”, *Notas de cine. Confesiones de un crítico amateur*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979, p. 16.

41 El título de la reseña de Aguirre 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.

42 Alberto Aguirre, “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”, *Cinemateca*, No. 4, Vol. 1, mayo de 1978, p. 93.

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 arbitrarios⁴³.

El otro punto de ignición es el hervor patriotero que Aguirre ve en algunas argumentaciones de *Historia del cine colombiano*, como aquella citada por el comentarista, 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 constantes que no provienen de una elaboración abstracta sino de una práctica con visos de experiencia”⁴⁴. 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 realidad con complejidad y establecer una relación con el espectador”⁴⁵. 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? (énfasis en el original) ¡Qué enormidad! Es el pecado que se denomina voluntarismo, con su buen adobo patriótico”⁴⁶.

Entre las afirmaciones de Martínez Pardo, hay otra que no llama la atención de Aguirre pero que puede caber dentro del tipo de afirmaciones problemáticas: me refiero a las cinco películas señaladas por el autor de *Historia del cine colombiano* como el comienzo de una nueva

43 *Ibid*, p. 93.

44 Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978, p. 358.

45 *Ibid*, p. 241

46 Alberto Aguirre, *Art. Cit.*, p. 94.

mirada en los años cincuenta y comienzos de los sesenta, a la que califica incluso de Vanguardia. Son ellas *La langosta azul* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio, *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón, *El milagro de sal* (1958) de Luis Moya, *Esta fue mi vereda* (1959) de Gonzalo Canal Ramírez y *Chambú* (1961) de Alejandro Kerk⁴⁷. Martínez Pardo describe esta nueva tendencia “no como algo ya acabado y definido sino como primeros pasos que anuncian la posibilidad de abrir perspectivas al cine colombiano”⁴⁸. Lo complicado de esta selección de Martínez Pardo, a la hora de configurar un canon fundacional es la imposibilidad de un acceso adecuado a estos títulos, lo que conllevó una limitada circulación y una restricción de su posible influencia renovadora. Lo otro es la heterogeneidad de los títulos que hace muy difícil circunscribirlos realmente como un tendencia, en términos de una siquiera mínima unidad de propósito.

47 Respecto al acceso material a este corpus de supuesta vanguardia, propuesto por Martínez Pardo, hay diferentes circunstancias: *La langosta azul* ha entrado al canon del cine colombiano por la vía de distintas reseñas críticas, entre ellas la de Paul Lenti, y respaldada sin duda por la ascendencia de quienes intervinieron en ella: el reconocido Grupo de Barranquilla. Al mismo tiempo, fue incluida en la primera Maleta de Películas del Ministerio de Cultura en la segunda colección (Maleta de Películas Colombianas II), lo que contribuyó a una difusión que no había tenido hasta entonces. *La gran obsesión* y *Esta fue mi vereda* han sido restauradas por la Fundación Patrimonio Filmico, que ahora empieza a ponerlas en circulación para nuevos públicos: están incluso disponibles en los inventarios de títulos comprados para emisión por el canal público Señal Colombia, que en los últimos años ha sido un medio excepcional de acceso de públicos amplios al cine colombiano. *El milagro de sal* ha sido incluida en la colección 40/25, publicada en 2011 con motivo de la conmemoración de los 40 años de la Cinemateca Distrital y los 25 de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, y también ha estado disponible para exhibición en Señal Colombia. Igualmente ha tenido exhibiciones públicas en la Cinemateca Distrital. El título invisible del paquete sería *Chambú*.

48 Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Op. Cit., p. 197.

Aguirre reconoce, no obstante, el importante acumulado de información 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”⁴⁹. 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 hoguera. Mucho humo y pocas luces⁵⁰.

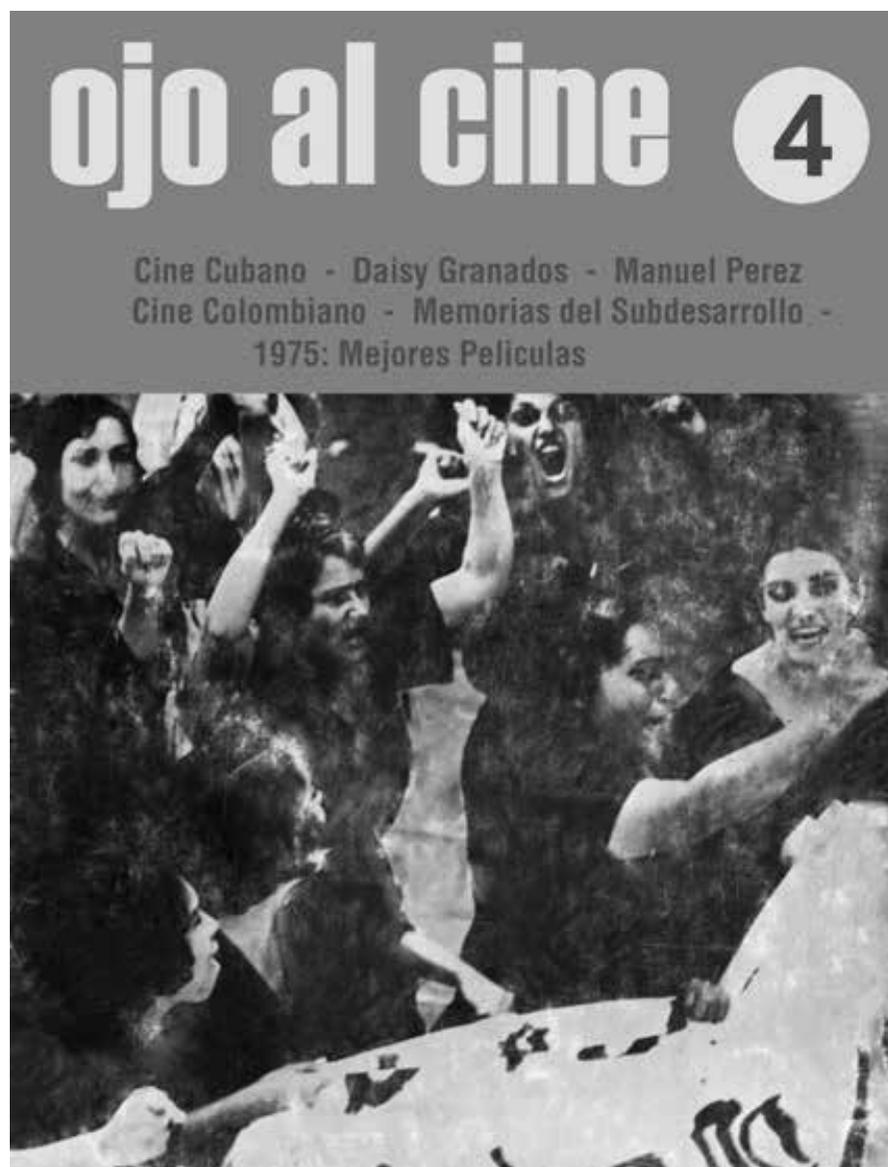
Al final de su exaltado comentario a los textos de sus colegas, Alberto Aguirre les reconoce también la virtud de contribuir a aclarar la contradicción radical entre cine comercial (Sobreprecio) y cine crítico, la polémica más álgida de los años setenta: “Son dos opciones. Dos caminos diversos. A cada uno el suyo”⁵¹, remata.

Como se puede ver, la noción de cine colombiano en la década de 1970 fue un territorio en disputa, incluso si solo se evalúan los posicionamientos de críticos e investigadores, y se deja de lado la filosofía en la que se sostuvo, por ejemplo, el apoyo estatal. Aunque los críticos coincidían sumariamente en que el cine nacional debía ser consciente de la realidad colombiana y poner el empeño en esclarecerla, como lo afirman Mayolo y Arbeláez en “Secuencia crítica del cine colombiano”, hubo divergencias en los modos pertinentes de aproximación a esa realidad, los formatos adecuados, los canales que era legítimo aprovechar y en últimas en la relación con el estado, la tecnología y el público. Desde posiciones radicales como la de Carlos Álvarez, que en todo caso fue

49 Alberto Aguirre, *Art. Cit.*, p. 95.

50 *Ibid.*, p. 95.

51 *Ibid.*, p. 97.



Archivo BECMA

variando con los años y las declaraciones, hasta las más conciliadoras de Hernando Martínez Pardo y Orlando Mora, estamos, en cualquier caso, frente a una producción crítica muy activa en el debate, la cual generó textos que inventaron el cine colombiano, como se ampliará en el siguiente capítulo.

Cine

N° 1



CAPÍTULO 2

Textos y lugares de enunciación en la invención del cine colombiano

La discusión planteada en el capítulo anterior se podría extender a otras épocas, más allá del periodo entre los cuarenta y los setenta (podría por ejemplo verse de cara al presente) porque algo constante en la reflexión sobre el cine en Colombia es la conciencia de su producción vegetativa, discontinua y dependiente, y el dogmatismo sobre cómo tendría que ser un “verdadero” o “auténtico” cine nacional. Ante la ausencia de una literatura de manifiestos (si bien algunos textos de Carlos Álvarez en los setenta, o “Universo de provincia o provincia universal” de Carlos Mayolo” y “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia” de Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria⁵², ambos de los ochenta, puedan leerse como tales⁵³) nos quedan los ejercicios de crítica e historiografía, muchos de los cuales contienen, velada o explícitamente, un programa estético.

52 “Universo de provincia o provincia universal” fue publicado por Carlos Mayolo en el único número de la revista *Caligari*, Cali, junio de 1983; entretanto, “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, ganó un concurso de crítica de Focine y fue publicado en el No. 8 de la revista *Cine*, mayo-junio de 1982. Ambos aparecen en la antología *La crítica de cine. Una historia en textos*, *Op. Cit.*

53 Incluso mi propio texto “Nuevo Cine colombiano: ¿Ficción o realidad?” leído como ponencia en el primer Encuentro Nacional de Escuelas y Programas de Formación Audiovisual que se realizó del 3 al 5 de diciembre de 2007 en la Universidad Javeriana y disponible

A pesar de los vaivenes de su objeto de estudio, la crítica y la investigación sobre el cine colombiano no ha permanecido estancada, sobre todo a partir del libro de Martínez Pardo, que se produce veinte años después de las dos historiografías fundacionales del cine latinoamericano: la del brasileño Alex Viany y la del argentino Domingo Di Nubila, que datan de 1959⁵⁴. El libro de Martínez Pardo, tan vituperado en sus propósitos por Alberto Aguirre, supuso sin embargo un intento excepcional de abarcar todos los aspectos del engranaje cinematográfico. Martínez Pardo se ocupó no solo de la producción sino, y en consonancia con el reclamo de Paulo Antonio Paranagua a la historiografía del cine en Latinoamérica, de “los otros dos pies del ‘trípode’, la exhibición y la distribución”⁵⁵, en los que un cine dependiente como el colombiano se basa fundamentalmente. Con la excepcional aventura intelectual de Martínez Pardo se logró superar el vacío histórico en el que se sucedieron las diversas tomas de posición de algunos críticos, que echaron mano a algunas películas como fenómenos aislados o las sometieron a camisas de fuerza ideológicas o programáticas.

En los casi treinta y cinco años que nos separan del libro de Martínez Pardo, la crítica y la investigación sobre el cine colombiano ha estado marcada por la dispersión, aunque al menos dos libros pretenden una mirada abarcadora y explicativa: *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*, de Juana Suárez, y *¡Acción! Cine en Colombia*,

en http://www.pajareradelmedio.blogspot.com/2008_05_01_archive.html, ha podido ser leído como un manifiesto en torno al reclamo de una “estética de la debilidad” en el cine colombiano, que se oponga a la heroización de victimarios y a la fascinación con la representación de la violencia (simétrica de algún modo a la fascinación con su práctica concreta).

- 54 Además de relacionarse en su propósito abarcador con estos dos obras fundadoras, *Historia del cine colombiano* pertenece al corpus de historias nacionales del cine de países latinoamericanos, al lado de trabajos como los de Emilio García Riera y Carl J. Mora sobre cine mexicano; el libro de Michael Chanan sobre cine cubano, y el de Robert Stam y Randal Johnson también sobre cine brasileño.
- 55 Paulo Antonio Paranagua, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 17.

el catálogo de la exposición sobre el cine en Colombia que se realizó en el Museo Nacional entre octubre de 2007 y enero de 2008⁵⁶.

El primero, muy influido en su concepción por la apertura disciplinar de los estudios culturales, “guarda una fuerte cercanía con contextos históricos y acontecimientos específicos del país, obligando constantemente a un análisis sobre cómo el cine colombiano es entendido por el espectador familiarizado o no con la historia y los contextos colombianos”⁵⁷. La propia autora declara además en la introducción:

Al no duplicar los intentos anteriores de ofrecer revisiones cronológicas e historias del cine colombiano, estos ensayos entablan una conversación entre el presente y el pasado, buscando continuidades y rupturas, y dejando una antesala para que el presente y el pasado dialoguen con nuestro futuro cinematográfico. Quisiera aclarar también que los siguientes ensayos no constituyen una respuesta definitiva a las carencias investigativas ni busca constituirse como “el libro del cine colombiano”⁵⁸.

¡Acción! Cine en Colombia, por su parte, es el resultado del entramado institucional que se conformó para la exposición de referencia (Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Ministerio de Cultura), y el texto de su catálogo tiene más que todo un valor de síntesis sobre el cine en Colombia, sin grandes novedades metodológicas.

La producción crítica de largo aliento, anterior, contemporánea o posterior a *Historia del cine colombiano* está fundamentalmente dispersa en ensayos, artículos y entrevistas en revistas especializadas de irregular

56 Se podría agregar el libro de carácter enciclopédico: *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América* (2011), preparado por la Sociedad General de Autores (SGAE), con más de 16 mil entradas (las entradas sobre cine colombiano fueron coordinadas por Orlando Mora), aunque está más en la tradición (obviamente mejorada) de acercamientos como los de Sadoul en *Histoire du Cinéma Mondial*.

57 Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*, Op. Cit., p. 23.

58 *Ibid.*



Archivo BECMA

permanencia, páginas de medios masivos, catálogos de retrospectivas o exposiciones, capítulos de libros enciclopédicos, libros antológicos, estudios sobre el corto o el mediometraje, aproximaciones a temas como la violencia, trabajos de grado en facultades de ciencias humanas y de medios audiovisuales e investigaciones de más calado producidas sobre todo en la academia anglosajona y fuertemente influidas en sus enfoques y temas por la ligazón institucional de los investigadores con los departamentos de lengua y literatura, pertenencia que explica el interés por filmes de origen literario o el énfasis en los elementos estructurales de las películas más próximos a la literatura⁵⁹.

Convengamos pues, de cara a este corpus extenso a su pesar, en que existe un cine colombiano, al menos como categoría diferenciada de estudio y reflexión. Incluso en su dispersión –a veces asociada con distintos tipos de diáspora– estos envites críticos e investigativos han ido configurado un conocimiento básico sobre cine colombiano y su devenir histórico, su tradición y vaivenes, donde muy a pesar del texto fundacional de Martínez Pardo perseveran mecanismos de exclusión, por mucho que se incorporen otras competencias en el análisis, y se empiece a superar la barrera de invisibilidad material frente a algunos periodos del cine colombiano.

Pero ¿cuál es el *locus* de enunciación de algunos de estos envites críticos? ¿Qué historia Otra es posible leer en ellos? ¿Cuáles fueron las condiciones de posibilidad de esta escritura de la historia del cine colombiano?

La afirmación de que la historia es otra forma de ficción perdió ya todo su poder de perturbación. En la introducción de *El hilo y las huellas*, el historiador italiano Carlo Ginzburg sitúa los ataques escépticos a la cientificidad de los relatos históricos, que equiparan estos últimos a las narraciones de ficción: “Las narraciones históricas no nos hablarían de la realidad tanto como, antes bien, de quien las construyó”⁶⁰. Para

59 Una muy buena reseña de esta bibliografía sobre cine colombiano producida en la academia anglosajona está en un artículo de Juana Suárez, “Miradas desde el norte”, en: *Cuadernos de cine colombiano* No. 13. Nueva época, Cinemateca Distrital, 2008.

60 Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 12.

Michel de Certeau, por su parte, la historia forma parte de la realidad de la que trata. Es por tanto una actividad humana, práctica. Para este autor, en lo que él llama la operación historiográfica se combinan un lugar social de prácticas científicas y una escritura. El discurso nos habla de unas condiciones previas, nos permite precisar las leyes que organizan el espacio producido como un texto. De esta manera, la escritura histórica se construye en función de una institución cuya organización obedece a reglas propias que exigen ser examinadas en sí mismas. Toda investigación historiográfica está relacionada, según De Certeau, con un lugar de producción socioeconómico, político y cultural⁶¹.

Por otra parte, el hecho de que las predeterminaciones subjetivas “contaminan” los discursos alcanzó, en la disciplina historiográfica, el rango paradójico de verdad objetiva e indiscutible. Quizá algo más desafiante en torno al discurso historiográfico sobre el cine colombiano, sea concebirlo como algo más que una ficción o una narración –aunque sin duda también es eso–, con lo cual caeríamos de bruces en las distintas formas del cinismo o el relativismo, que encierran una declinación intelectual. La historiografía del cine colombiano podría ser vista como un documento. Pero no se trataría de un documento sobre el cine colombiano, el cual permanece elusivo y opaco como objeto, sino de un documento sobre los propios mecanismos de elaboración historiográfica. Tal historiografía es funcional para llegar a dilucidar el debate de las ideas, los intercambios de discursos y poderes simbólicos y las posiciones de los agentes en el campo cultural en el sentido explicitado por Pierre Bourdieu. Lo que queda por ver en estas narraciones historiográficas son las inversiones y estrategias, y los condicionamientos objetivos y subjetivos –culturales en un sentido amplio– que definieron y posiblemente aún definen la invención de enfoques para afrontar el cine colombiano.

A continuación se intentará un repaso por algunos textos que establecieron el canon del cine colombiano y que se han vuelto canónicos en sí mismos, procurando abordar los lugares desde los cuales se dieron

61 Ver: Michel de Certeau, “La operación historiográfica”, en: *La escritura de la Historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

sus tomas de posición. En contra de la idea de un cine colombiano sin crítica y sin reflexión sobre sí mismo, en este repaso quedaría clara la influencia definatoria de algunas ideas teóricas en la práctica del cine, y los juegos de intereses que esas ideas ponen en disputa.

Miradas panorámicas, descalificaciones sumarias

1.

El primer intento de abarcar la historia del cine colombiano como un todo aparece en la monumental obra de Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial-des origènes*, en la edición en francés, revisada y aumentada, de 1967. La entrada sobre Colombia abarca dos párrafos bastante sucintos, y llega hasta 1964, año en que “Colombia produjo una decena de largometrajes, sobre los cuales no tenemos ninguna reseña”⁶². Los datos de esta entrada son bastante imprecisos, al punto de afirmar que durante algún tiempo (¿cuál?) la producción colombiana habría sobrepasado en importancia a la de México y Argentina. También habla de una decena de filmes sonoros puestos en escena entre 1940 y 1950. Se ocupa asimismo de la exhibición y dice que en este aspecto, en 1954, los filmes mexicanos y argentinos formaban mayoría.

La edición en español de 1972⁶³, incluye apéndices escritos por miembros de Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica- ICAIC y por el crítico Tomás Pérez Turrent. En esta edición, con una descalificación sumaria de la producción anterior a la década de 1960 y cifras respecto a esta “prehistoria” apenas distintas a la entrada de la edición en francés de 1967, se habla de “el sentido paralizante que la cinematografía ha tenido tradicionalmente en el país en relación con el desarrollo de una auténtica conciencia nacional: conciencia que pasa,

62 Citado de: Georges Sadoul, *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, Madrid, Siglo del Hombre, decimosexta edición en español, 1998, p. 385.

63 Existe una temprana versión en español: Sadoul, Georges. *Historia del Cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1960.

por supuesto, por el análisis de la verdadera realidad colombiana”⁶⁴, sin entrar a detallar épocas, periodos o títulos específicos.

La entrada, claramente, da la vocería al crítico y realizador Carlos Álvarez, muy vinculado a los presupuestos político-ideológicos del Nuevo Cine latinoamericano. Esto último se puede ver así sea solamente por la cita directa de Álvarez: “El cine con que Colombia debe comenzar en serio tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que devuelve inmediatamente”⁶⁵.

Sin embargo es un cierto tipo de documental el que Álvarez está dispuesto a admitir, porque de paso hay una condena al

[...] cine documental que han realizado algunos de los colombianos que fueron a estudiar cine al exterior y regresaron en la década del 60 al país. Algunos de ellos realizaron documentales para empresas como la International Petroleum Company, sobre temas de “interés nacional”, pero restringidos a una óptica pintoresca y superficial, donde no estuvieran presentes los verdaderos componentes de la realidad colombiana, marcada por la penetración y dominación imperialista⁶⁶.

Como ejemplo de esa visión pintoresca y superficial, la entrada de la *Histoire* cita los “lánguidos” trabajos turísticos (pero documentales al fin y al cabo) filmados por Francisco Norden: *Las murallas de Cartagena* (1964) y *Los balcones de Cartagena* (1966), como parte de un rechazo más general al tipo de acercamiento al país en general y al paisaje humano, físico y cultural en particular, emprendido por “Los Maestros”⁶⁷.

64 *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, Op. Cit. p. 583, énfasis en el original.

65 Carlos Álvarez, citado en *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, Op. Cit. p. 583.

66 *Ibid*, p. 582.

67 Este rechazo al emprendimiento de “Los Maestros” refleja las tensiones que se vivían en el medio en Colombia. Para críticos del prestigio de Marta Traba, por primera vez se estaba logrando a través del cine un descubrimiento del paisaje colombiano. La crítica argentina pudo decir en el caso concreto de un documental que Álvarez juzgaría como muy institucional, *Bellas Artes* (1962) de

En la entrada se destacan tres tendencias en la producción de cine en Colombia: la primera, cuyo ejemplo sería *El ángel de la calle* (sic) (*Un ángel de la calle*, Zacarías Gómez, 1967), “sigue una línea totalmente comercialista, sobre todo a partir de coproducciones con México (...) llena las necesidades sentimentales de ciertos sectores de la burguesía colombiana, de sus damas de honor, y es un claro instrumento de colonización cultural”⁶⁸.

En la segunda tendencia se mencionan cuatro films: *Tres cuentos colombianos* (Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1964), *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965), *Raíces de piedra* (José María Arzuaga, 1963) y *Cada voz lleva su angustia* (Julio Bracho, 1965) que la reseña caracteriza como “de cierta honestidad intelectual con el enfrentamiento del tema, pero que no llegan por la capacidad de realización de los directores a convertirse en un cine influyente en la incipiente cinematografía colombiana”⁶⁹.

Los títulos que se salvan del fuego son, en rigor, solo dos: el largometraje *Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1966), un acercamiento con huellas neorrealistas al mundo social que rodea al empleado de una agencia de publicidad, y descrito por Álvarez con palabras muy exaltadas: “Con *Pasado el meridiano* –escribe Carlos Álvarez– [citado en la entrada] por primera y única vez el cine colombiano nos devuelve una imagen de un hombre colombiano en una actitud verdaderamente vital y típica, con una terrible violencia y exacta crítica, llegando a trascender hacia una expresión universal del problema planteado”⁷⁰. Y el documental *Camilo Torres* (Diego León Giraldo, 1966), sobre el

Jorge Pinto, lo siguiente: “La película, que dura alrededor de veinte minutos, es espléndida. No se trata simplemente de una enumeración de las actividades de Bellas Artes, lo cual hubiera sido fatigante, sino de la recreación de dichas actividades mediante el poder interminable y siempre distinto de la imagen”. (Ver: Marta Traba, “Bellas Artes: el inolvidable idioma de la imagen”, *La Nueva Prensa* No. 60, Bogotá, junio 23 de 1962, p. 76). Queda clara la distancia entre las demandas y expectativas de Álvarez y las de Traba, en relación con el cine.

68 *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, Op. Cit. p. 582.

69 *Ibid*, p. 582.

70 *Ibid*.



Pasado el meridiano
(José María Arzuaga, 1966)
Archivo Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano

malgrado sacerdote católico y militante guerrillero, que según el reseñista de la *Histoire* “marca el primer intento de tomar un hecho decididamente actual, e insertarlo de lleno en la problemática colombiana a su más alto nivel de compromiso: *la lucha de la liberación nacional*”⁷¹.

Otros dos títulos, que corresponden al programa político-estético de Álvarez⁷², son desatacados en la entrada, como parte de un cine contemporáneo que es “importante como verdadero vehículo anticomercialista, desmitificador y decidido a insertarse en su problemática actual

71 *Ibid.*, p. 582, énfasis en el original.

72 Además de lo ya citado, para Álvarez el cine que se debía hacer en Colombia, en ese momento, era “un cine en 16 mm, en condiciones de realización bajas, para ser distribuido en circuitos dirigidos o marginados y fuera del sistema comercial”, *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, *Op. Cit.* p. 583.

y a tomar partido dentro de ella”⁷³; Estos títulos son el también documental *Carvalho* (Alberto Mejía, 1969)⁷⁴, sobre el estudiante y líder universitario Rómulo Carvalho, presunto guerrillero del ELN y quien apareció asesinado en el centro de Bogotá, y por último el también documental *Asalto* (curiosamente de Carlos Álvarez, 1968), un cortometraje que usa material fotográfico, fragmentos de prensa y música de Víctor Jara para documentar los enfrentamientos de la fuerza pública y los estudiantes en la Universidad Nacional, siguiendo el esquema de *Now* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965).

Es evidente que Carlos Álvarez tuvo en ese momento (finales de sesenta, quizá principios de los setenta) serias limitaciones de acceso al cine colombiano de los años veinte y cuarenta, que excluye tajantemente de cualquier posibilidad de relevancia artística y social. Pero es aún más evidente que su selección del cine colombiano destacado tiene, como ya se insinuó, un matiz ideológico. El problema no son ni siquiera las anteojeras marxistas con que Álvarez analiza el hecho cinematográfico como se puede colegir de la selección de citas⁷⁵. El asunto es que en la construcción del discurso historiográfico del cine colombiano, el canon propuesto por Álvarez, por lo menos en cierta época, fue reproducido más allá de la realidad objetiva de sus limitaciones, es decir, de los problemas de acceso material a otros trabajos del cine colombiano, y del sesgo de sus coordenadas ideológicas que le impidieron siquiera considerar como objetos dignos trabajos que se desviarán de esa ortodoxia.

73 *Ibid.*, p. 583.

74 En la entrada se habla de *Carvalho* como un documental “anónimo” en el cual “la crítica pasa a una zona de beligerancia directa aun con peligro de los realizadores”, *Op. Cit.* p. 583.

75 En otros textos de la época, Álvarez va a insistir en sus presupuestos de lo que debe ser el cine colombiano, dentro de una familia mayor de cines marcados por la dependencia imperialista, pero destinados a ser vehículo de la liberación. Como ejemplo: “El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada”. Ver: Carlos Álvarez, “El tercer cine colombiano”, en: revista *Cuadro* No. 4, 1978.

Un ejemplo es lo ocurrido con *Aquileo Venganza* (Ciro Durán, 1968)⁷⁶, denostada por Álvarez por ser una película de “vaqueros colombianos copiados de los vaqueros italianos, a su vez copiados de los vaqueros americanos”⁷⁷. No es relevante discutir el hecho de que el Carlos Álvarez de esos años pudo o no estar preparado para entender las estrategias de apropiación o canibalismo que operan tanto en la alta cultura como en la cultura de masas (nuestros cuatro grandes artistas de exportación, Botero, García Márquez, Shakira y Juanes, son caníbales natos), a pesar de la amplia tradición reflexiva sobre esta cuestión, por ejemplo en países como Brasil, donde la antropofagia sobrevuela la práctica cinematográfica y teórica de algunas figuras contemporáneas de Álvarez como Glauber Rocha, o las propuestas de *Tropicália* y todo el legado teórico y práctico del modernismo brasileño de la década de 1920.

Pero el hecho es que, hoy todavía, películas muy limitadas en su lenguaje cinematográfico como *Camilo Torres*, de Diego León Giraldo, *Carvalho* o *Asalto*, suelen ser vistas como cine respetable y digno de investigación, mientras que *Aquileo Venganza* al comienzo plantea un problema colectivo “lo resuelve convirtiéndolo en un problema individual y cayendo en el héroe cinematográfico común. [...] Habría que haberle dado –dice Durán– otra solución en la cual Aquileo hubiera comunicado al pueblo su problema y los (sic) hubiera incorporado a su venganza”⁷⁸.

Detrás de esta invectiva contra *Aquileo Venganza* es posible leer prejuicios más generales sobre la supuesta despolitización de las películas que se enmarcan dentro de los géneros cinematográficos, y su

inmediata asociación con un modo de producción colonialista o imperial. Este prejuicio ha tenido una prolongada continuación en la escritura de la historiografía del cine colombiano, y ha sido un indudable mecanismo de exclusión de las muchas películas que se arriesgaron a aclimatar los géneros a la producción local, y una barrera para que directores “serios” se propongan experimentar, releer o adaptar estos esquemas narrativos de procedencia anglosajona (y por tanto centrales en la historia canónica del cine) a la práctica del cine en Colombia⁷⁹.

2.

Entretanto, de forma paciente y casi naif, un crítico como Hernando Salcedo Silva iba sentando las bases para una reconstrucción histórica de los periodos “arcaicos” del cine colombiano, con una mirada más atenta y generosa de la que permitía el debate político del momento. Como parte de su labor como periodista, líder del Cineclub de Colombia y uno de los fundadores de la Cinemateca Colombiana, Salcedo Silva empezó a recoger testimonios de la tradición oral para ir armando el rompecabezas del cine silente y el primer cine sonoro colombiano. Muchas de esas entrevistas están recogidas en *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, un libro posterior al de Martínez Pardo, pero que reúne materiales que se fueron recopilando desde 1960, y que allanaron, sin duda, los caminos que terminan en la *Historia del cine colombiano*. En el prólogo de las *Crónicas*, Salcedo Silva admite que tiene poco “bagaje real” para enfrentarse a los primeros cincuenta años del cine colombiano, por imposibilidad de acceso a las películas. Pero estas dificultades fueron las mismas de Martínez Pardo, en quien Salcedo

76 En la entrada de la *Histoire* se afirma dice que *Aquileo Venganza* “reúne todos los requisitos necesarios para seguir la línea de embrutecimiento, mimetismo y neocolonización”. Ver. *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, Op. Cit., p. 584.

77 Carlos Álvarez, “El tercer cine colombiano”, en: revista *Cuadro* No. 4, 1978.

78 Margarita De La Vega, “El cine colombiano se halla en estado embrionario” (entrevista a *Ciro Durán*), en: *El Siglo*, octubre 20 de 1968, citado en: Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978, p. 266.

79 Al respecto de estos dilemas es llamativa una respuesta de Sergio Leone a Andrés Caicedo sobre la inconveniencia de politizar los géneros. “Uno no elige hacer un *western* para resultar haciendo una película política: es la misma trampa que ha hecho Godard en *Viento del Este*. Es mucho más fácil, al hablar de política, trabajar con elementos reales; no hay por qué esconderse detrás del *western*”. Leone en entrevista con Caicedo, *Ojo al cine*, Bogotá, Editorial Norma, 1999, p. 425. Leone parece admitir la tajante exclusión entre “cine de lo real” y “cine de género”, que con algunos matices hizo carrera entre algunos críticos colombianos.

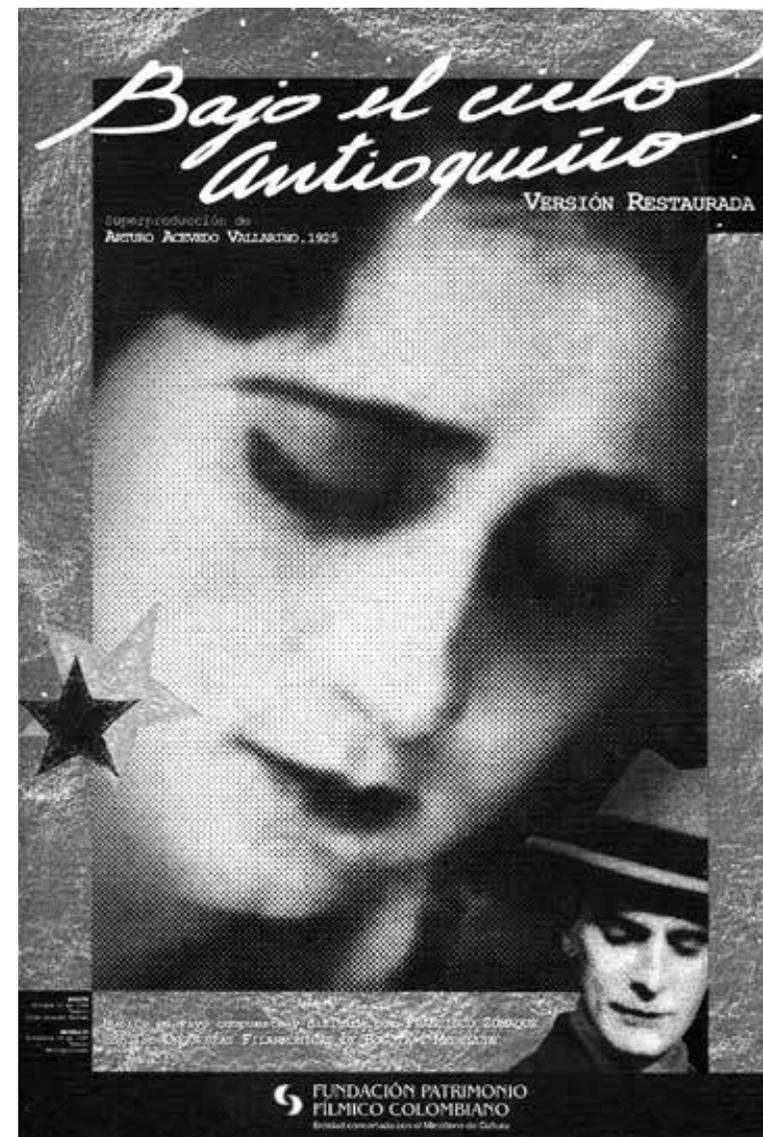
parece reconocer sin embargo una metodología y un rigor en el uso de fuentes secundarias como archivo de prensa, guiones u otros documentos que le sirvieron para construir la historia del cine colombiano. En cuanto a su propio intento afirma Salcedo: “¿Sería muy atrevido, o muy ingenuo, plantear el asunto en términos seudo sentimentales, afirmando que a veces el afecto suple al conocimiento?”⁸⁰. Pero más adelante, al describir su libro y afirmar que la mayor parte de él son las entrevistas con los pioneros del cine colombiano se lamenta al encontrar que

[...] son testimonios muy valiosos pero desgraciadamente incompletos por falla del entrevistador. Es una lástima que teniendo la oportunidad de estar frente a personajes claves de nuestro cine, por falta de práctica y de un método serio de investigación, desaprovechara tales oportunidades, ya imposibles de reconstruir, porque la gran mayoría de los entrevistados fallecieron hace algunos años⁸¹.

Pero sin ese genuino interés de personas como Salcedo Silva, la labor de instituciones como la Cinemateca Distrital, fundada en 1971, hubiese carecido de bases. La retrospectiva de cine colombiano que organizó la primera directora de la Cinemateca, Isadora de Norden, fue fundamental para un primer acercamiento historiográfico al cine colombiano, que se vio reflejado en textos como el ya mencionado “Secuencia crítica del cine colombiano”, de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, en el propio catálogo de la muestra y posteriormente en los trabajos de investigadores como Jorge Nieto y Hernando Martínez Pardo. 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 empezaron a hacer posible, especialmente en las décadas que van entre los cincuenta y los setenta: un consumo especializado y autoconsciente de la tradición.

80 Hernando Salcedo Silva, *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981, p. 13.

81 *Ibid.*, p. 13-14.



Bajo el cielo antioqueño
(Arturo Acevedo Vallarino,
1925)

Archivo Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano

3.

En la “Secuencia crítica del cine colombiano”, publicada por Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez en el primer número de la revista *Ojo al cine* (1974), los investigadores amplían considerablemente el corpus del cine colombiano merecedor de atención –si se toma como referencia el libro enciclopédico de Sadoul–, aunque la visualización de las obras seguía siendo muy restringida. Los autores mismos reconocen las limitaciones propias y ajenas a la hora de escribir o intentar escribir una historia del cine colombiano: “Los intentos de conformar una visión documentada sobre épocas y periodos de nuestro cine han tropezado con la escasez de fuentes en relación a los primeros tiempos y, en lo referente al cine más reciente han sido visiones parciales, anecdóticas, y en algunos casos de dudosas omisiones”⁸². En esto último no profundizan. Con un tono que es de nuevo programático añaden:

Sin pretender escribir la Historia del Cine Colombiano, hemos recogido algunos datos, llenado algunos vacíos, tratando de conformar un desarrollo coherente, en el que no solo tuvimos en cuenta la mera producción cinematográfica, sino que hemos dado cabida a las personas, grupos de personas, acontecimientos que de una u otra forma han incidido en el panorama del cine nacional. Hemos dedicado la parte más exhaustiva de este material, a las obras más recientes, no solo porque se conocen mejor, sino porque creemos que en ellas existe ya una pauta sobre el cine que debe seguir haciéndose⁸³.

Mayolo y Arbeláez marcan en 1957 una especie de cierre de un periodo en el que, según sus cuentas, se habrían hecho unos treinta trabajos (se refieren a largos de ficción). Del primer cine sonoro, correspondiente a los años cuarenta, dicen que “se destaca por los melodramas

y comedias de poca imaginación, en los que era posible advertir la ausencia de cualquier preocupación sobre la realidad nacional”⁸⁴.

Los autores de “Secuencia crítica...” también postulan a José María Arzuaga como un verdadero autor, a pesar de la inhabilidad del director español para concretar eficazmente su visión del mundo. Sobre *Pasado el meridiano*, escriben:

Se trata de una película bastante experimental. Un cine nuevo en todo el sentido de la palabra. Rodada en fines de semana con actores no profesionales, sin guion, solo ideas claras. La película se filmó en 16 mm. y fue ampliada posteriormente. De una construcción bastante novedosa, donde mediante un juego con el tiempo se nos relata la imposibilidad de este hombre de ir a enterrar a su madre en su pueblo natal. Nuestro personaje llega tarde al entierro, pues su trabajo lo obliga a ayudar a los publicistas a convencer un cliente promotor de un alimento “popular”. A través de estas escenas se desenmascara el ridículo y sucio oficio que es la publicidad. Después de haber dado todos sus haberes al cura del pueblo para “el eterno descanso de su madre”, a quien no pudo localizar en el cementerio, el “hombre de Arzuaga” queda solo, sin un centavo, en una carretera, después de ayudar a unos niños go-go que necesitan su fuerza para desvarar el carro. La película adolece de una mala factura, en donde fácilmente se pueden confundir las intenciones con sus limitaciones técnicas. Al intentar ser distribuida por los canales comerciales, fue prohibida por la censura, pues este tipo de “héroe” no era para ellos representativo del hombre colombiano. Con esta segunda película, y dada la recurrencia temática en personajes “marginales” y lugares comunes, se puede entrever en Arzuaga a un verdadero autor⁸⁵.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.* Puede ser de utilidad contrastar esta opinión de Mayolo y Arbeláez con la de su amigo Andrés Caicedo, para quien “aún como casos especiales, *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 del material, por mostración, sí por las preocupaciones que ambas películas evidencian”. Ver: Andrés Caicedo, *Op. Cit.* p. 284. Es clara la

⁸² Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, “Secuencia crítica del cine colombiano”, en: revista *Ojo al cine*, No. 1, 1974.

⁸³ *Ibid.*

Concurso Distrital de Investigación sobre
Imagen en Movimiento en Colombia
2011



Mayolo y Arbeláez destacan otras obras puntuales como *Páramo de Cumanday* (Gabriela Samper y Ray Witlin, 1964) o *Chichigua* (Pepe Sánchez, 1963). Sobre este último, cuyo tema es un gamín, escriben proféticamente: “es el mejor cortometraje colombiano hasta ese momento, y representa la primera muestra de un cine preocupado por la realidad”. Pero es en *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1967-1972) donde afincan sus mayores esperanzas por su “estructura abierta, de ensayo, cuyo propósito no se basta en la simple denuncia, sino que se inscribe orgánicamente en la investigación, que es a la vez participación efectiva del medio filmado”⁸⁶.

A propósito de *Aquileo Venganza*, Mayolo y Arbeláez afirman la imposibilidad de trasladar el “marco” de los géneros para Latinoamérica, afirmación curiosa si se considera la deriva posterior de la obra cinematográfica de Mayolo y su reinención del gótico en el trópico en un claro ejemplo de apropiación efectiva de marcos culturales transformados por una lectura local. Umberto Valverde en su *Reportaje crítico* afirma sobre *Aquileo Venganza* en diálogo con Ciro Durán “Lo más grave es que tu quisieras hacer una historia al estilo *western*”⁸⁷. Pero es importante insistir en que el texto de Mayolo y Arbeláez, también muy influyente en la conformación del canon del cine colombiano, vuelve a

coincidencia generacional en la evaluación, en cualquier caso solidaria, de la obra de Arzuaga, muy por encima de sus limitaciones técnicas. En el influyente crítico antioqueño Luis Alberto Álvarez, la canonización de Arzuaga es mucho más radical. Para Álvarez: “Si *Raíces de piedra* era el neorrealismo del cine colombiano, *Pasado el meridiano* es su ‘nueva ola’”. Ver: “Historia del cine colombiano”, en: *Nueva historia de Colombia*. Vol. VI, Bogotá, Planeta, 1989, p. 257. Y después agrega, en contravía de otros críticos, que *Pasado el meridiano* “es una película que experimenta y busca y que está llena de interesantes intuiciones y soluciones formales”. *Op. Cit.* p. 258. El más incondicional reconocimiento a Arzuaga como el *pater familias* del cine colombiano se encuentra, sin embargo en el ya citado texto-manifiesto a cuatro manos escrito por Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria: “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá/Cali, Editorial Toronuevo, 1978, p. 134. El énfasis es mío.

poner el acento en un cine referencial y preocupado por la realidad, y deslegitima otros abordajes, hasta el punto de volverse dogmático.

La tentación de hacer tabula rasa

Dos textos, producidos a los dos lados del Atlántico, pueden sin embargo unirse en una energía común, útil de entender para situar algunas inflexiones de la crítica de cine en Colombia: la de juntar teoría y práctica con el propósito de emprender procesos de oxigenación estética y política. *Revisão critica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, de 1963, y “Una cierta tendencia del cine francés”, de François Truffaut (escrito originalmente para el número 31 de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, publicado en 1954⁸⁸) pertenecen a esa estela de textos combativos, donde con frecuencia se cede a la exaltación, a la tentación de hacer tabula rasa o al ejercicio sincrónico de inventarse una tradición, una nueva familia, unos padres simbólicos. Ismael Xavier habla de “la elocuencia combativa de Glauber Rocha que, en su modo propio de distribuir elogios y ataques, renueva la tradición. Dentro de ese marco de semejanzas, *Revisão* es la palabra del joven que define su lugar en el cine brasileño, antes incluso de realizar las obras maestras que vendrían a tonificar sus ideas”⁸⁹. Otro tanto se podría decir del texto fundacional de la Nouvelle Vague.

Como se dijo antes, hay una virtual ausencia de escritos así de combativos y programáticos en la reflexión sobre el cine en Colombia, con las excepciones mencionadas, lo cual no excluye la existencia de textos críticos donde la distribución de elogios y ataques personalizados contribuyen a renovar la tradición o a sugerir caminos nuevos. Se tomará un ejemplo de entre estos textos, con el convencimiento de que resulta sintomático. En 1974, el estreno de *Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden) provoca un tremendo entusiasmo en Hernando Valencia Goelkel, un sofisticado crítico literario y cinematográfico formado en las huestes de las revistas *Mito* y *Eco*, adalides de la alta cultura colombiana.

⁸⁸ El texto de Truffaut está disponible para lectores en español entre otros en *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁸⁹ Ismael Xavier, “Glauber Rocha: crítico y cineasta”, en: revista virtual *La fuga*, disponible en: <http://www.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457> (recuperado el 17 de junio de 2012)

“Es la primera obra importante que produce el cine nacional –escribe– (...). Es, fuera de esa significación doméstica, un documento maravilloso, organizado, claro, sobrio, elegantemente subversivo”⁹⁰.

Llama la atención el vacío histórico en el que se produce esta afirmación de Valencia Goelkel, entendible si se considera que aún no se había publicado el libro de Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, pero no del todo justificable. “Para la defensa crítica del Nuevo Cine –escribe María Antonia Vélez en un artículo sobre el cine colombiano en la academia angloamericana– bastaba una condena lapidaria al cine que se había hecho antes”⁹¹.

Y así, para su ajuste de cuentas con el cine colombiano a partir de **Camilo, el cura guerrillero**, Valencia Goelkel prescinde abiertamente de lo que él llama el periodo arcaico o cine silente. Sugiere “tomar una fecha más o menos arbitraria –algún momento entre 1945 y 1950– para señalar el comienzo en Colombia de la vigencia del cine como el medio que más insistentemente había de convocar la curiosidad y el interés (o la pasión) de sucesivas promociones de gentes jóvenes”⁹². A la vez extiende una mirada condescendiente al cine de cortometraje que empezó a producirse abundantemente en los años setenta como resultado del impacto en la industria de la ley de Sobreprecio por un lado, y por otro de la apertura de circuitos alternos de exhibición para el cine políticamente comprometido. Sobre ambas expresiones Valencia Goelkel afirma con escepticismo:

El gran talento de tantos cineastas colombianos ha tenido que centrarse en esa solución a medias, en esa falsa solución que es el cortometraje, con cortapisas comerciales más o menos

90 Hernando Valencia Goelkel, “Camilo: El cura guerrillero-1973”, en: *Crónicas de Cine*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981, p. 178.

91 María Antonia Vélez, “Visa de estudiante: buscando al cine colombiano en la academia angloamericana”, en: revista online *Extrabismos*, disponible en: <http://extrabismos.com/trayectos-audiovisuales/5-visa-de-estudiante-buscando-al-cine-colombiano-en-la-academia-angloamericana.html?start=8> (consultada el 22 de octubre de 2010)

92 Hernando Valencia Goelkel, “Camilo: El cura guerrillero-1973”, en: *Crónicas de cine*, Op. Cit., p. 178.

acentuadas, con una valiente independencia que, mientras más denodada, más se refleja en la precariedad técnica del producto: cine de buenas intenciones.

Este cine de las buenas intenciones ha adquirido una súbita (aunque temo que precaria) respetabilidad mediante el fervor por el cine político. El mensaje hace, a veces, perdonable el desenfoque⁹³.

Aunque su toma de posición es sutilmente opuesta o por lo menos está expresada desde una orilla política distinta a la de otros intelectuales de la época o de años posteriores, cabría mirar el texto de Valencia Goelkel desde la perspectiva descrita por Ana María López:

A diferencia de otros cines nacionales, que entraron en el discurso académico anglosajón por vía de historias “maestras” escritas por nativos (por ejemplo, el cine alemán estudiado a través de Kracauer y Eisner), los diversos cines latinoamericanos se conocieron primero de manera ahistórica, mediante eventos “contemporáneos” reportados en artículos breves y poco analíticos que ofrecían, ante todo, evaluaciones políticas⁹⁴.

En estas evaluaciones políticas “el peso de la representación, que siempre se carga sobre el cine periférico, está desbalanceado de tal manera que las películas colombianas son mejor recibidas si sirven de ilustración para fenómenos generales”⁹⁵. Incluso un investigador tan relevante como Michael Chanan puede describir una escena de **Gamín** (Ciro Durán, 1978), en la que uno de los niños juega en medio del tráfico bogotano como “una metáfora sobre la condición de la sociedad completa en relación con los países sobre desarrollados”⁹⁶.

Pero bien, Valencia Goelkel habla desde una aristocracia cultural apolínea, “clara, sobria y elegante”. Aunque esos adjetivos, los cuales

93 *Ibid*, p. 179.

94 Ana María López, “Setting Up the Stage: A Decade of Latin American Film Scholarship”, en: *Quarterly Review of Film and Video* No. 13 (1-3), 1991, p. 239-260.

95 María Antonia Vélez, *Art. Cit.*

96 Michael Chanan, “Havana”, en: *Framework* No. 12, 1980, p. 37-40.



Garras de oro

(P.P. Jambрина, 1926)

Archivo Fundación
Patrimonio Filmico Colombiano

que encuentra su máxima expresión en *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), obra canónica por excelencia y que define una aproximación a La Violencia posterior a 1948 fuertemente mediada por la literatura, y en último término fría e intelectualizada. Se trata del abordaje habitual de los años ochenta, que intenta una reconstrucción histórica políticamente correcta, pero no pocas veces acartonada, como pudo asimismo ocurrir en otros filmes de la época, más o menos canónicos, como *María Cano* (Camila Loboguerrero, 1990).

A pesar de que *Cóndores...* “alcanzó cierta trascendencia internacional y que fácilmente se reconoce en los círculos académicos estadounidenses”⁹⁷ y de su presencia en el Festival de Cine de Cannes, la película de Norden fue excluida de *South American Cinema: A critical filmography 1915-1994*⁹⁸, que incluye veinte páginas dedicadas al cine colombiano a cargo del periodista, crítico de cine y corresponsal de

usa para describir Camilo, el cura guerrillero, lo definen más a él mismo y al propio Norden, director del documental, desbordan la esfera de la clase social y se vuelven programáticos de un cine

97 Juana Suárez, “Miradas desde el norte”, en: *Cuadernos de cine colombiano* No. 13. Nueva época, Art. Cit., p. 48

98 Paul Lenti (ed.), “Colombia”, en Timothy Barnard y Peter Rist (eds.), *South American Cinema: A critical filmography 1915-1994*, Austin, University of Texas Press, (reedición) 1998, pp. 243-264.



Variety Paul Lenti, quien a su vez hace una selección de once películas y dedica entradas a *Garras de oro* (P. P. Jambрина, 1926, escrita por Jorge Nieto), *La langosta azul* (Samudio et al, 1954), *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965, entrada escrita por Diego Rojas), *Chircales*, *Gamín* (Ciro Durán, 1978), *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985), *La mansión de Araucaima* (Carlos Mayolo, 1986), *Visa USA* (Lisandro Duque, 1986), *Técnicas de duelo* (Sergio Cabrera, 1988), *Rodrigo D. No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990) y *María Cano* (Camila Loboguerrero, 1990).

Esta selección contribuye a rediagramar el canon, apoya el interés por un cine con fuerte carga referencial y ayuda a definir lo que futuros investigadores e historiadores van a sentirse autorizados a incluir o excluir, aunque la propia selección es producto de otras omisiones. El hecho de que la penúltima película en la selección de Lenti sea *Rodrigo D. No Futuro*, insinúa ya el excepcional terremoto epistemológico que la película de Gaviria causó no solo entre los críticos e investigadores nacionales sino allende las fronteras, donde el filme, como ya lo

El río de las tumbas

(Julio Luzardo, 1965)

Fotógrafo: Helio Silva
Archivo Julio Luzardo



Rodrigo D. No Futuro
(Víctor Gaviria, 1990)

Fotógrafo: Guillermo Melo
Archivo Víctor Gaviria

veía John Beverley en *Contra la literatura*, se empezó a asumir como “un texto visual que hacia problemático no solo el lugar del margen [...], sino los usos de la cultura de masas de los Estados

Unidos como un modelo para la política cultural de la izquierda en América Latina”⁹⁹. El embelesamiento y la inversión epistemológica en fenómenos como la sicresca, las comunidades marginales, los sujetos subalternos o como se les quiera llamar, es un empeño de doble vía que implica a cineastas y críticos culturales por igual y, que en el caso del cine colombiano y sus agentes, representa una respuesta al academicismo de buena parte de las películas de Focine, justo cuando ese cine se vio sacudido por el arraigamiento de la pesadilla social del narcotráfico.

4.

La recuperación relativamente íntegra de por lo menos tres largometrajes del cine silente, y la consecuentes contribuciones de Juana

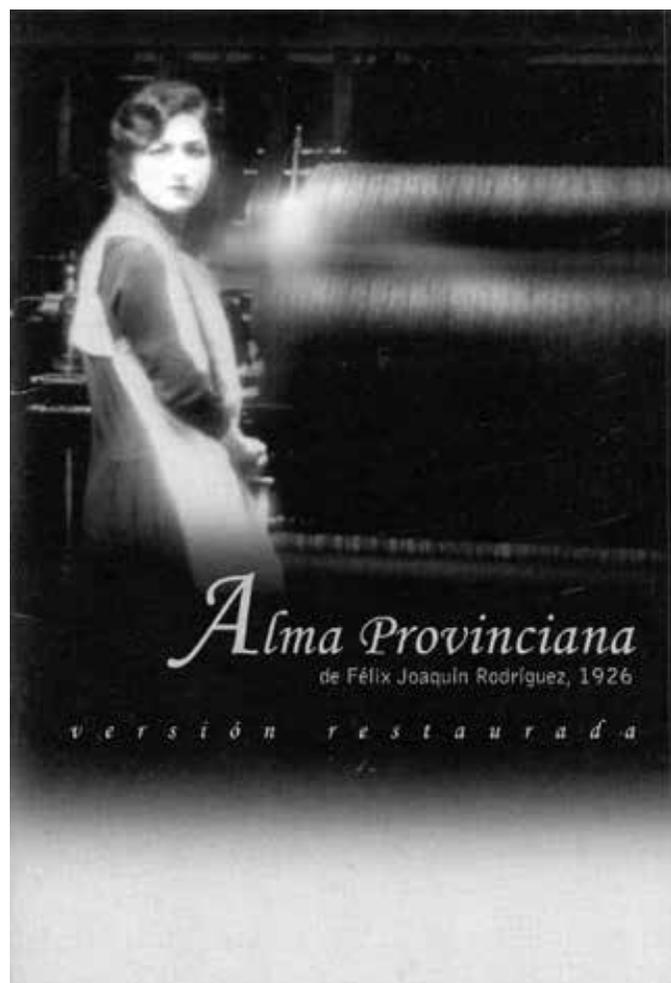
⁹⁹ Juana Suárez, *Art. Cit.* p. 49.

Suárez, Ramiro Arbeláez, Juan Buenaventura, Yamid Galindo, Carlos Julio González o Nazly Maryith López¹⁰⁰, entre otros, han situado a *Bajo el cielo antioqueño*, (Arturo Acevedo, 1925), *Alma provinciana* (Félix J. Rodríguez, 1926) y *Garras de oro* en el canon del cine colombiano. Pero incluso antes de que se resolvieran las posibilidades de acceso a las películas del cine silente, ya algunos títulos de esa época habían ingresado a formas de canonización implícitas.

En “Las 10 películas del siglo XX en Colombia”, un especial de la revista *Credencial Historia* de 1999¹⁰¹, se incluyen, a despecho de su invisibilidad, filmes como *El drama del 15 de octubre* (Francisco Di Domenico, 1915, reseña escrita por Leila El’Gazi) y *María* (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1922, también escrita por El’Gazi), al lado de una selección que es excepcionalmente canónica, tanto desde los títulos como desde quién escribe sobre ellos: *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo, 1925, por Jorge Nieto), *Garras de oro* (P.P. Jambriña, 1926, por Jorge Nieto), *Flores del Valle* (Máximo Calvo, 1941, por Diego Rojas), *Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1966, por Enrique Pulecio Mariño), *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1967-1972, por Hugo Chaparro Valderrama), *Camilo, el cura gue-*

¹⁰⁰ Me refiero a los textos: *Cinembargo Colombia: ensayos críticos de cine y cultura* y específicamente al primer capítulo “Caos, mitos y silencios: el primer cine colombiano” (Juana Suárez, Cali, Universidad del Valle, 2009); *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad* (Nazly Maryith López, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006); *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro* (Juan Buenaventura, University of Kansas, 1992); “*Garras de oro (The Dawn of Justice): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films*” (Juana Suárez y Ramiro Arbeláez en *The Moving Image* 9.1, 2009); “*Garras de oro: Un film silente y político sobre la pérdida de Panamá*” (Yamid Galindo, revista *Historia y Espacio*, Vol. 1, Fasc. 20, 2000); “Cine mudo. Vestigios de una cultura etnográfica de las imágenes del cine mudo colombiano” (Carlos Julio González, material inédito), y *El melodrama cinematográfico de los años veinte en Colombia: un cine hecho a imagen y semejanza del “pueblo”* (Yenny Alexandra Chaverra Gallego, tesis de maestría, Universidad de Los Andes, 2012).

¹⁰¹ Ver: *Revista Credencial Historia*, No. 112, abril de 1999.



Alma provinciana

(Félix Joaquín Rodríguez, 1926)

Archivo Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano

rrillero (Francisco Norden, 1974, por Hernando Martínez Pardo), *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993, por Augusto Bernal Jiménez) y *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998, por Hugo Chaparro Valderrama). Lo llamativo de esta lista, además de la propia selección, es la recurrencia de nombres de críticos, historiadores y expertos que ya habían participado en otros procesos de selección o estaban por hacerlo como en el caso de la primera Maleta de Películas. Se trata, por otra parte, de una lista con omisiones flagrantes como

las de *Rodrigo D. No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990), o *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), títulos ineludibles en retrospectivas, selecciones y antologías. Para obviar estas exclusiones, Enrique Pulecio Mariño escribe dentro del mismo número de la revista el texto “El siglo del cine en Colombia. Otras opciones para una filmografía esencial”, donde se cuida de incluir títulos cuyo olvido podría generar debate: *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1965), *En la tormenta* (Fernando Vallejo, 1980), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1983), *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), *Técnicas de duelo* (Sergio Cabrera, 1988), *María Cano* (Camila Loboguerrero, 1990), *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), *Rodrigo D. No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990) y *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1994). Queda así diagramada, entre una y otra lista, una perfecta muestra del canon del cine colombiano.

5.

Antes de avanzar hacia el posible establecimiento de cuáles serían, en definitiva, las películas colombianas canónicas, conviene revisar al menos dos

Bajo el cielo antioqueño
(Arturo Acevedo Vallarino, 1925)

Archivo Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano





La vendedora de rosas

(Víctor Gaviria, 1998)

Fotógrafo: Eduardo Carvajal
 Archivo Víctor Gaviria

acercamientos de académicos extranjeros a nuestro cine: el de Ilene S. Goldman en “Recent Colombian Cinema: Public Histories and Private Stories”, incluido en el volumen *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*, y el de Rory O’Byren en “Displacements of Violence: Cinema and *La Violencia*”, capítulo de su libro *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture. Spectres of La Violencia*.

En primer término, hay que decir que sendos textos están fuertemente arraigados en la atención a filmes que enfocan las temáticas de la violencia y el conflicto social y político, entendidos como una especie de lugar insoslayable desde el cual hablar del cine colombiano. La aproximación de Goldman se centra especialmente en *Cóndores no entierran todos los días* y en *Confesión a Laura*, filmes que le permiten hablar de cómo las vidas privadas son transformadas por los eventos públicos, y cómo el pasado es una huella ineludible en el presente. Para Goldman:

In the cinematic narrativization of their violent past, Colombia recognize the problems of their violent present (“the represented future”), a present too real and too frightening to talk about. Subjectively, viewers might identify with characters acting and reacting within a recognizable or remembered historical situation. [...] The discourse of narrative cinema interacts with the identity of historiographic and political analyses, with ideological practice and claims of knowledge (Rosen, 31)¹⁰².

La postulación de mecanismos de identificación entre pasado y presente en la subjetividad del espectador, sugiere una identidad nacional basada en la experiencia común de la violencia; detrás de esta especulación –que explicaría por otra parte la obsesiva recurrencia de los estudios sobre la violencia y en consecuencia sobre el cine de la violencia– hay un desconocimiento de los grados muy distintos de implicación con este fenómeno dentro del entramado de la sociedad colombiana, dependiendo del lugar que se ocupa dentro de ella. El texto supone así, no solo una identidad esencializada (y soldada a la violencia como una suerte de determinismo histórico) sino un espectador homogéneo. Un investigador colombiano, Carlos Calle-Archila, en su texto, *Retratos de Colombia desde su cine. Miradas a la violencia, la herencia y el mito*, impugna precisamente esta idea extendida, aunque al final parece reconciliarse con ella cuando afirma:

En cualquiera de los acontecimientos se debe tener presente que aquello que violenta a una persona por ejemplo, puede no ejercer el mismo efecto sobre otra; igual podría suceder con un componente que toque el imaginario proveniente de un cuerpo identificado como parte de una herencia o un conjunto de mitos expuestos en el orden cultural. Pero para no extraviarse en terrenos de la

¹⁰² Ilene S. Goldman, “Recent Colombian Cinema: Public Histories and Private Stories”, en: Ann Marie Stock (ed.), *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 62.

subjetividad, la misma imagen muestra una salida consistente: el imaginario colectivo, aquel lugar donde la imagen se implanta y reproduce¹⁰³.

Para Calle-Archila, la producción de imágenes sobre la violencia obedece a un mandato irrenunciable e inscrito en el imaginario cultural colectivo de un país como Colombia. En el prólogo del libro, Juan Guillermo Ramírez afirma precisamente que para Calle-Archila: “son varios los cineastas colombianos actuales que han hecho del tratamiento de la violencia un discurso propio, intransferible [...] una suerte de subgénero filmico que puede ser abordado indistintamente de forma realista (dramática), hiperbólica o, sencillamente, gratuita”¹⁰⁴.

O’Byren, por su parte, se centra, en primer término, en el análisis de *El río de las tumbas* y *Carne de tu carne*, filmes que considera como clásicos de la violencia, desde una perspectiva rural o del orden de la economía de la hacienda, según el caso, y termina con una mirada en detalle a los desplazamientos de la violencia hacia las grandes urbes, en los filmes *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986) y *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999). Para O’Byren, la violencia también está asociada a los procesos de modernidad y posmodernidad de la sociedad colombiana; resulta, de tal modo, menos un accidente o una contingencia que un fenómeno necesario del devenir histórico colombiano.

El autor inglés concluye su texto sobre el cine colombiano en el marco más general de la violencia en la cultura colombiana afirmando que: “the films that I have studied represent a unique contribution to an emerging cultural discourse on violence processes of displacement to the transformative processes of modernity and post-modernity”¹⁰⁵. Esta afirmación vuelve a vincular desarrollo histórico colombiano y violencia como parte de un proceso indiscernible.

103 Carlos Calle-Archila, *Retratos de Colombia desde su cine. Miradas a la violencia, la herencia y el mito*, Bogotá, Alcaldía Mayor, s. f., p. 25.

104 Juan Guillermo Ramírez, “Prólogo”, en: *Retratos de Colombia desde su cine. Miradas a la violencia, la herencia y el mito*, Op. Cit, p. 10.

105 Rory O’Byren, “Displacements of violence: Cinema and La Violencia”, en: *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture. Spectres of La Violencia*, London, Tamesis, 2008, p. 182.

6.

Tres de los trabajos recientes más ambiciosos en sus contribuciones críticas e historiográficas al cine colombiano son los de Juana Suárez: *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*, y Oswaldo Osorio: *Comunicación, cine colombiano y ciudad y Realidad y cine colombiano*. En términos del corpus que analizan, los tres trabajos se podrían considerar como conservadores o sujetos por lo menos a las limitaciones de acceso que pesan sobre los investigadores del cine colombiano, aunque el segundo libro de Osorio, al ocuparse de las últimas dos décadas, incorpora materiales filmicos mucho más diversos que los que son frecuentes en las “vistas” del pasado, lastradas como ya se ha dicho por la invisibilidad asociada a la falta de acceso material a muchas películas, una falta de acceso que se explica a su vez por la desatención crítica, en una especie de serpiente que se muerde la cola.

El río de las tumbas

(Julio Luzardo, 1965)

Fotógrafo: Helio Silva
Archivo Julio Luzardo



Los textos de Suárez y Osorio se vuelven funcionales para la permanencia de ciertas obras canónicas. Incluso, más allá de la variedad o no de los títulos analizados, es el marco del análisis lo que en cierto modo se vuelve canónico:

[...] es la realidad del país la columna vertebral del cine nacional en cuanto a sus temáticas, y entre más aciagos son los tiempos, más se empeñan los directores en hablar de lo que está pasando. Porque si el cine es el espejo de la vida, la función de su reflejo es justamente que la gente se vea en él, y estando frente al espejo, es decir, frente a la pantalla, observando lo que en ella ocurre, entonces tendrá otra perspectiva de su realidad, sobre todo por ese acercamiento y esa forma de entenderla que propone cada director. Y desde que esa realidad sea tan problemática como lo ha sido en este país, siempre tendrá un protagonismo que ningún otro tópico podrá superar¹⁰⁶.

Juana Suárez, por su parte, aunque considera y evalúa elementos de la narrativa filmica de las películas, se enfoca principalmente en la relación de estas con procesos históricos y sociales de la Colombia del siglo XX, o con representaciones de género, raza y clase social, de tal forma que las películas alejadas de esas posibilidades de análisis quedan al margen. En su aproximación a las tentativas de apropiarse de los géneros cinematográficos, se privilegian en *Cinembargo Colombia*, aquellos títulos en los que es más notoria la relación entre las películas y sus referentes en la realidad, como es el caso del análisis del gótico tropical, en relación con la economía de la hacienda y el *film noir* en relación con las transformaciones urbanísticas de Bogotá¹⁰⁷.

Un último modelo de análisis interesante de mencionar es el que lleva a cabo Alejandra Jaramillo en *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. La autora parte de la idea de que lo

106 Oswaldo Osorio, *Realidad y cine colombiano 1990-2009*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010, p. 12.

107 Estos análisis corresponden a los capítulos "Disyuntivas visuales: de experimento al gótico tropical" (pp. 139-162) y "El descentramiento del centro: *Film noir* y las metamorfosis de Bogotá" (pp. 163-180).

que transmiten los productos narrativos mejor masificados, tanto filmicos como literarios es la imagen de una nación melancólica (en el sentido freudiano de la palabra¹⁰⁸) y al mismo tiempo señala la simetría de este relato de nación con los intereses del poder. Para Jaramillo, esa nación melancólica, incapacitada para elaborar los duelos de sus múltiples pérdidas halla un reflejo en los filmes que analiza, todos ellos éxitos relativos de taquilla: *Golpe de Estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001), *El carro* (Luis Alberto Orjuela, 2003) y *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999).

Jaramillo también considera que la violencia es la experiencia que configura nuestra pertenencia común a la comunidad imaginada colombiana:

La situación cultural, el desarrollo de procesos de identidad colectiva que permitan un mejor y más armónico desarrollo de la cultura en Colombia se encuentran condicionados por las múltiples formas de violencia que vive este país. De ella se desprenden las pérdidas sociales más representativas de la sociedad colombiana, expresadas en los diferentes bienes culturales (como en la

108 En su estudio de 1917, *Duelo y melancolía (Trauer und Melancholie)*, Freud compara la naturaleza de la melancolía con la del duelo, pero considera que el segundo es un afecto normal. La melancolía, en cambio, aparece con múltiples formas clínicas, algunas de las cuales parecen somáticas más que psicógenas. En términos muy generales, para Freud, el duelo es la reacción frente a la pérdida de un ser amado, o de una figura que ocupe ese sitio (la patria, la libertad, un ideal, etc.). Pero en algunas personas se observa melancolía en lugar de duelo, lo que para Freud es síntoma de una disposición enfermiza. La melancolía se identifica con la pérdida del interés por el mundo exterior, una gran desazón, anulación de la capacidad de amar, inhibición de la productividad, y una fuerte tendencia a la autodegradación. Estos rasgos son comunes con el duelo, excepto el último: la autodegradación. En el duelo, esta reacción paralizante no es considerada patológica porque puede explicarse, tiene un origen, y tarde o temprano se supera. Una vez concluido el duelo, se retorna a la normalidad. En la melancolía, la pérdida proviene de algo inconsciente, menos fácil de identificar y por lo mismo, más difícil de superar.

literatura y el cine, que es el caso que nos ocupa). Pobreza, exclusión, abandono, desamor, explotación, guerra, ilegalidad, inseguridad son realidades y pérdidas que han provocado el letargo que en este ensayo equiparamos como símbolo de lo melancólico¹⁰⁹.

Al sobreexponer la violencia, con aparente intención crítica, el cine colombiano estaría por el contrario contribuyendo a una parálisis de la movilización social y reforzando un imaginario de decadencia y degradación y un relato que nos sume en la melancolía. Juana Suárez, en la ponencia “Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010”, presentada en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine realizado en 2010 en Bogotá, afirma, en el mismo sentido mencionado antes, que

[...] el documental de 2000 a 2010 insiste en el imaginario de la nación como un cuerpo enfermo y esquizofrénico; segundo, insiste también en el imaginario de la nación en ruinas y, por último, aunque sabemos que el archivo visual es un componente vital de la sintáctica del documental, en este contexto y periodo se concibe como repositorio de una memoria local, regional y nacional en peligro¹¹⁰.

Nación enferma, ruinas y archivo serían para la autora los componentes de las obras documentales canónicas del periodo que analiza, tres categorías que resultan útiles para mirar lo que sobrevive en ellas de las macronarrativas del cine colombiano que se intentarán identificar en el último tramo de este ensayo, y que están estrechamente relacionadas con el canon que se buscará dilucidar enseguida.

109 Alejandra Jaramillo, *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2006, p. 19.

110 Juana Suárez, “Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010”, ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine, Bogotá, octubre de 2010, Biblioteca Luis Ángel Arango.



Hipótesis sobre el canon

Sea pues la ocasión para intentar nombrar las obras canónicas del cine nacional, mediante el cruce de factores como su presencia en los textos críticos, historiográficos y académicos, las posibilidades de acceso a su visualización, tanto en formatos de uso doméstico como en otros de destinación pública, y su supervivencia en muestras, curadurías y retrospectivas.

Puede resultar un atrevimiento proponer una lista de obras canónicas de acuerdo con los criterios mencionados antes, por el riesgo implícito de incurrir en las mismas exclusiones e inclusiones –significativas en las agendas ideológicas, y estético-políticas que movilizan– que se han identificado. Pero esta enumeración no es personal; al contrario parte de lo constatable en la realidad objetiva de los textos y los discursos, y opta por lo restringido contra lo amplio. La lista se compondría de los siguientes títulos:

- **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo Vallarino, 1925).
- **Alma provinciana** (Félix Joaquín Rodríguez, 1926).
- **Garras de oro** (P.P. Jambrina, 1926).

La vendedora de rosas

(Víctor Gaviria, 1998)

Fotógrafo: Eduardo Carvajal
Archivo Víctor Gaviria

- La langosta azul (Álvaro Cepeda Samudio et al, 1954).
- El río de las tumbas (Julio Luzardo, 1965).
- Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1966).
- Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1968-1972).
- Camilo, el cura guerrillero (Francisco Norden, 1974).
- Gamín (Ciro Durán, 1977).
- Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977).
- Canaguaro (Dunav Kuzmanich, 1981).
- Pura sangre (Luis Ospina, 1982).
- Carne de tu carne (Carlos Mayolo, 1983).
- Cóndores no entierran todos los días (Francisco Norden, 1984).
- Rodrigo D. No futuro (Víctor Gaviria, 1990).
- Confesión a Laura (Jaime Osorio, 1990).
- La estrategia del caracol (Sergio Cabrera, 1993).
- La gente de La Universal (Felipe Aljure, 1994).
- La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998).

El límite temporal de esta selección es el año 2000, en consideración a que los títulos más recientes no han tenido oportunidad aún de formar una masa crítica que los envuelva. Estos títulos, recurrentes, y en general simétricos con los criterios expuestos, corresponden a películas que, a despecho de su potencial revelador, han sido domesticadas para el espectador, colombiano o extranjero, por las vías de canonización que sumariamente se han recorrido en este ensayo. Los amenaza la pérdida de extrañeza, condición de una obra canónica para Harold Bloom, lo cual quiere decir que el canon podría colapsar desde adentro. No deberíamos por tanto intentar remplazarlo por otro, sino mirarlo con ojos no canónicos, aunque represente una norma que parece inalterable y autosuficiente. Mi sospecha personal es que este canon, quizá a pesar de sí mismo, es simétrico a la intención de promover, facilitar o reiterar una mirada esencialista sobre el país, basada en una serie de discursos dominantes.

Para Walter Mignolo, como se dijo antes, un canon implica estructuras simbólicas de poder y de hegemonía relacionadas con esencias culturales. Pero Mignolo invierte la cuestión; las esencias culturales no



Agarrando pueblo
(Luis Ospina y Carlos Mayolo,
1977)

Fotógrafo: Eduardo Carvajal
Archivo Luis Ospina

Pura sangre

(Luis Ospina, 1982)

Fotógrafo: Eduardo Carvajal
Archivo Luis Ospina



son “representadas” por el canon sino “creadas” y mantenidas por él¹¹¹. En el cine colombiano *La Violencia* y las violencias resultantes de la confluencia de grupos guerrilleros, paramilitares, delincuencia común y abusos del Estado; la representación de sujetos marginales o subalternos, agentes o víctimas de las anteriores formas de violencia, y la supervivencia de deformaciones del otro y de lo popular que se derivan de los supuestos de raza, clase o género que han definido las formas de convivencia social en Colombia, son los abordajes más frecuentes no de las películas sino sobre todo de quienes hablamos sobre ellas y las devolvemos domesticadas al cuerpo social. Y entre los discursos se podría mencionar la postulación de una identidad entre cine y realidad social, es decir, entre la realidad y su representación; el macondismo; el cine de compromiso político como estrategia de posicionamiento en la escala de los cines mundiales; el cine de la violencia, y por último, como uno de sus derivados, la sicaresca¹¹².

En estas prácticas, tanto de los cineastas como de los críticos e investigadores, hay complejas simetrías con el poder. Al privilegiar las preocupaciones de orden social y la confianza en la referencialidad o el carácter reproductor de la realidad que posee el cine, también el análisis sobre las películas se concibe sobredeterminado por el contexto político y económico; esta consideración desplaza el análisis de los elementos del lenguaje cinematográfico a un lugar la mayoría de las veces secundario. En la misma operación se puede llegar a reducir el país a esos discursos, emasculando la capacidad liberadora y si se quiere civilizadora del trabajo artístico, volviendo funcional al arte y condenándolo a ilustrar

111 Ver: Walter Mignolo, “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”, en: *Nuevo Texto Crítico*, Vol. VII, Nos 14-15, julio 1994 a junio 1995, pp. 23-35.

112 Recientemente, y gracias sobre todo a la aportación de las series y novelas televisivas, se podría hablar, más que de sicaresca, de un gangsterismo arraigado en la representación de la violencia, una compleja fascinación por la figura del victimario y del capo, verificable en títulos como *Escobar: el patrón del mal*, *El cartel de los sapos* (serie y película), *El Capo* y *Los tres Caínes*, entre otros.

o reiterar miméticamente las energías sociales. Yo mismo escribí para el cuadernillo especial de cine colombiano de *Cahiers du Cinema-España*:

El cine colombiano *mainstream* sigue sobreexponiendo la violencia, la corrupción y el rebusque como una suerte de determinismo biológico y cultural, y en eso, frecuentemente, conecta con el público y su conformismo moral y político. Este cine está lejos de la capacidad de revelación que tuvo en su momento **Rodrigo D.** En cambio, codifica una mirada simplista, unidimensional sobre Colombia, atrapada en la fascinación inmediatista de la violencia, a pesar de que intente fungir de anti espectáculo. Lejos de ser crítica, su denuncia del estado de cosas opera en términos sociales y políticos paralizantes, porque todo lo vuelve intercambiable: al descreer de todo, no legitima nada, salvo la [...] profilaxis social (lo que por supuesto no es realizable a nivel práctico pero sí en el terreno simbólico). La apuesta política que Colombia emprendió en los últimos años tuvo en el cine un inesperado aliado¹¹³.

En nuestra mirada y en nuestra práctica esencialista del cine colombiano omitimos aquello que tanto escandalizaba al Carlos Álvarez radical de los años setenta: las estrategias de canibalismo y apropiación que muchos directores de cine colombianos han utilizado para consumir la tradición cultural –propia o extranjera–, las operaciones intertextuales y lo que Harold Bloom llamó “la angustia de las influencias”. Esos procedimientos de apropiación con los que ya la crítica se ha dedicado a estudiar la literatura de García Márquez o Cepeda Samudio, por citar dos casos, más allá de la ingenua pretensión de considerarlos genios naturales de la creatividad humana enfrentados a un paisaje geográfico y cultural insólito, aún están por ser aplicados de manera juiciosa al análisis del cine colombiano, aunque ha habido intentos de hacerlo con el gótico tropical y su relectura de algunos géneros o con Víctor Gaviria en relación con el neorrealismo.

113 Pedro Adrián Zuluaga, “Contiendas ideológicas y profilaxis social”, en el blog *Pajarera del medio*, disponible en: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2010/10/lo-que-no-publico-cahiers-du-cinema.html> (consultado el 22 de octubre de 2010).

Pero es mayor la propensión a considerar un realismo escueto como la “marca de estilo” del cine colombiano, y en buena medida a eso hemos llegado paradójicamente a través de un comercio de ideas en el que los críticos hemos sido traficantes consumados con beneficios que no está de más nombrar. La violencia, el caos, el realismo mágico, Macondo como geografía imaginaria pero sobre todo como imaginario nacional, han sido asociados a un determinismo biológico y cultural de buen recibo como forma de entender el país; estos tópicos se convierten en una matriz cómoda de análisis en tanto afirman la supuesta excepcionalidad de nuestra experiencia y, en últimas, su exotismo como objeto de análisis.

¿Cómo hemos llegado a esta autoindulgencia extrema? ¿A esta fascinación con nuestros fracasos? Programadores, críticos e investigadores medramos con frecuencia en lo rutinario y previsible. Aceptamos más o menos irreflexivamente un canon de películas que supuestamente representaría la esencia de la tradición de imágenes en movimiento en Colombia, y en consecuencia la esencia de Colombia. Pero una historiografía sobre cine colombiano es hoy insuficiente sin la comprensión de qué condicionamientos sociales, políticos y culturales, o qué limitaciones de acceso de distinto orden influyen (e influyeron) en la configuración de esta esencia o canon.

El desafío hoy es volver a ver las viejas películas con ojos nuevos, y empezar a saldar una infinidad de deudas, pasar de las “garras del canon” a “las incertidumbres del corpus” según la sugerencia de Mignolo en el centro del debate de los estudios literarios. Mignolo ponía en ese horizonte de los estudios literarios la narrativa testimonial, la subliteratura o la cultura popular¹¹⁴. En el caso del cine colombiano hay tendencias prácticamente intocadas por la mirada crítica: las coproducciones de los sesenta y setenta, la utilización de locaciones nacionales para filmes extranjeros, los subgéneros, los diversos formalismos desde el del último Diego León Giraldo hasta el de *Pepos* (1983) de Jorge Aldana o *La mujer del piso alto* (1996) de Ricardo Coral-Dorado, toda esa franja que el cineclub Zinema Zombie gusta de llamar la Colombia

psicotrónica. La obsesión con la realidad social, el trauma de las violencias, el deslumbramiento con los marginales como concreción de lo radicalmente otro y por lo tanto de interés para una masa de investigadores generalmente instalada en las inciertas certezas de la clase media e intelectual, o algo tan prosaico como las limitaciones relacionadas con la pertenencia disciplinaria e institucional, le han dado el rostro al campo de estudio convenido socialmente como cine colombiano. Pero no tiene por qué ser un rostro definitivo o inalterable.

Un cambio de enfoque en la mirada a las obras del cine colombiano implica también el acercamiento desde una posición de “extrañeza”, no de exotismo. Ese reencuadre produciría una valoración de objetos “extraños” donde las comodidades epistemológicas o los esencialismos en que nos movemos serían de verdad cuestionados.

114 Walter Mignolo, *Art. Cit.* p. 24.



A MODO DE CONCLUSIÓN

**Algunos esbozos
sobre los discursos
dominantes del
cine colombiano**

No obstante, una veta de análisis estimulante que se desprende de este canon, es intentar elucidar los discursos que promueve, más allá de su identificación somera. El canon, así, será entendido, siguiendo de nuevo a Bloom, como un “Arte de la Memoria [...], sin nada qué ver con un sentido religioso”¹¹⁵. La memoria, ya lo sabemos, es un espacio problemático en el que el pasado se construye y se modifica de acuerdo con intereses de diverso tipos, y en el que se proyecta el futuro: la memoria es un espacio de legitimación por excelencia, y aunque existan las memorias no oficiales, y el cine en principio ayude a construirlas, puede ser que también promueva una lectura oficialista de la Historia y domestique el pasado, banalizando lo extraño, traduciendo y representando lo irrepresentable.

¿A quién o quiénes favorece ese canon o quiénes son sus rentistas? ¿Qué tipo de institucionalidad está implicada en su permanencia? Contando con la debilidad del mercado y la precaria institucionalidad académica, habría que identificar otras instancias, propias de un cine dependiente, un cine con las mismas limitaciones –o incluso mayores– de otros cines del tercer mundo. En los discursos subyacen estructuras de poder, y tomas de posición como las que menciona Sergio Becerra:

En efecto, todo posicionamiento geopolítico, cuando deviene geoestratégico, requiere de una construcción, de una imposición permanente y renovada de imaginarios, con su consabida carga

115 Harold Bloom, *Op. Cit.*, p. 27.

de cánones, arquetipos, estereotipos, mitos, pastiches y amalgamas. En un mundo globalizado, lo que A. Aneesh denomina “The Making of Worlds”, la construcción de mundos, parece ser el elemento fundamental que determina las tendencias, las dinámicas y las necesidades del mercado en términos de consumo audiovisual. ¿Pero qué mercado? Y sobre todo, ¿para quién? Aquí podemos detectar una primera tensión entre lo transnacional y lo local o nacional, realidades que responden a lógicas muy distintas¹¹⁶.

En esa “creación de mundos” juegan fuerzas ostensiblemente asimétricas, por mucho que los centros y las periferias se hayan redefinido o flexibilizado, contribuyendo a desestabilizar el mapa del poder mundial, que es económico pero arrastra en sus talones lo cultural. Por su parte, en “Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami”, Antonio Weinrichter plantea que el cine del Tercer Mundo:

[...] puede ser militante, o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa un país, o ser indigenista, o al menos, de filiación realista. La ficción del Tercer Mundo por tanto cae en el neorrealismo o bien en el realismo mágico [...] Lo que no se acepta es películas que se aparten de estas dos vías¹¹⁷.

Precisamente Jameson, uno de los grandes teóricos del concepto de geoestética habla de la operatividad de un área geográfica llamada convencionalmente “tercer mundo”, subsidiaria de una situación poscolonial y cuya producción de ficción pasa a ser leída como una “alegoría

116 Sergio Becerra, “Ver y ser vistos. Notas introductorias sobre cine, diáspora y geoestética”, en: *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época*. No. 18. *Colombia según el cine extranjero*, Cinemateca Distrital, 2013.

117 Antonio Weinrichter, “Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami”, *Archivos de la Filmoteca*, 19, Barcelona, febrero 1995, p. 31.

nacional”¹¹⁸. Esto funciona como un mapa cognitivo para moverse sin mayor extrañeza entre la diversidad de esta enorme e inabarcable producción cultural, al tiempo que revela un “inconsciente geopolítico”¹¹⁹, una cuidada y funcional distribución de imaginarios.

El hecho de que la producción del “tercer mundo” pueda ser leída como alegórica o ilustrativa de las realidades políticas de cada país, es una característica menos propia de esta producción –fácticamente diversa–, que de los discursos sobre ella. Si bien, como lo retoma Alberto Elena en el epígrafe del primer capítulo de *Los cines periféricos*: “Lo que ocurre en los países del Sur, que son países dominados también culturalmente, es que muchos creadores piensan que para ser comprendidos hay que hacer lo que se supone que el Norte espera de nosotros”¹²⁰. A su vez, Elkin Rubiano Pinilla afirma:

[...] la relación centro-periferia, para el mundo del arte, suponía que la experimentación y el motor de avanzada era propiedad de los centros metropolitanos; a los otros, los periféricos, les correspondía la adaptación, la copia o, en el mejor de los casos, la exotización como estrategia para ingresar al mainstream¹²¹.

Y como se vio en el repaso previo, adaptaciones o copias sufrieron el albur de ser consideradas no como gestos de apropiación deliberada o consciente sino como ejercicios miméticos que reafirmaban la dependencia.

118 Para Enrique Pulecio las “películas [que corresponden al fenómeno de la violencia en Colombia] representarán forzosamente una proyección histórica (que se deriva de la propia representación) y que es asumida como una totalidad social y política (si se quiere como una *fatalidad*)”, en: “Cine y violencia en Colombia” en: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá, Norma, 1999, p. 153.

119 Ver: Jameson, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 22

120 Ferid Boughedir, citado en Alberto Elena, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 13.

121 Elkin Rubiano Pinilla, “Centro, periferia y red: de las historias nacionales a las historias locales, de la obra de arte a la imagen global”, en: *Encuentro de investigaciones emergentes. Reflexiones, historias y miradas*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, 2011, p. 19.

Por su parte, Gerardo Mosquera escribe:

[...] la nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias, delimitadas sobre todo dentro de circuitos específicos. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de “otredad” del neoexotismo posmoderno. [...] Esta actitud ha estimulado la “auto-otrización” de las periferias, donde algunos artistas –consciente o inconscientemente– se han inclinado hacia un paradójico autoexotismo¹²².

Pero por supuesto los únicos mediadores de esta comunicación intercultural entre el sur y el norte, y de la carga de exotización y auto-exotización que con frecuencia conlleva, no son los artistas. Los académicos tienen su parte de responsabilidad en la “construcción de mundos” que menciona A. Aneesh, o en la cartografía de ese “mapa cognitivo” identificado por Jameson. Y tanto estos (los académicos) como aquellos (los artistas) se quedan con una buena porción del ponqué en este tráfico de ideas. Por la vía de la traducción del exotismo obtienen ventajas y, en general, acceso, a unos territorios que de otra forma les estarían vedados.

Pero las miradas mediadoras son históricas y evolucionan con el tiempo. Lo que José Joaquín Brunner, por ejemplo, ha llamado la “mirada macondista” fue un discurso rector que ya, aparentemente, no tiene vigencia¹²³, a favor de otro tipo de narrativas en alza, como la media-

122 Gerardo Mosquera, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas”, en: *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones, s. f., p. 31

123 Digo aparentemente porque en el interín, han surgido desde distintas instancias, gestos que proyectan y devuelven una imagen de Colombia anclada en el realismo mágico. Mucho de eso se puede ver en la publicidad de la nueva marca país “Co” (ver: <http://www.colombia.co/>) gestionada en el gobierno de Juan Manuel Santos, o en “Colombia, realismo mágico”, una campaña de Proexport para atraer el turismo internacional al país y, sin ir muy lejos, en el nombre adoptado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Colombia para los premios que entrega a la producción nacional, que se llaman, emblemáticamente, Premios Macondo. Sobre estos aspectos recomiendo leer de Nicolás Pernet, “Contra el

ción antropológica¹²⁴. Erna Von der Walde especula que el Nuevo Cine latinoamericano habría colaborado en la construcción de esta “mirada macondista”: “Las definiciones latinoamericanas de realismo mágico operan desde la voluntad de postular una diferencia, la esencializan y ofrecen así un material que posibilita la mirada internacional sobre la producción artística del continente”¹²⁵.

La recurrencia del macondismo en el cine colombiano está ligada a la ascendencia del mundo literario de García Márquez, pero la desborda. Dos películas del canon, *La langosta azul* y *El río de las tumbas*,

realismo mágico”, en el portal Razón Pública (disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/3707-contras-el-realismo-magico.html>, recuperado el 9 de mayo de 2013).

124 Este concepto de mediación antropológica, lo desarrollo en un artículo en proceso de publicación sobre *El vuelco del cangrejo*. En él retomo las mediaciones identificadas por Roberto González Echevarría en el desarrollo de la tradición narrativa latinoamericana. Según el autor de *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), dicha tradición evolucionó a partir de la mediación de tres operaciones discursivas: la retórica de la ley, dominante en las narrativas coloniales; el discurso científico –de orden naturalista y evolucionista– propio del siglo XIX, y el discurso antropológico, de gran centralidad a partir de la década de 1920. Los tres discursos pueden actuar de forma combinada como lo demuestra González Echevarría en el caso de *Cien años de soledad*. Aunque la novela probablemente haya dejado atrás la mediación antropológica, mi hipótesis en el artículo que refiero, es que el cine latinoamericano contemporáneo (y en un caso concreto *El vuelco del cangrejo*) la estaría recuperando a través de un corpus de ficciones, documentales o productos muy híbridos y ensayísticos que están volviendo al gesto etnográfico y configurando sus narrativas a partir de este centro, enfocando su interés en los conflictos entre culturas y modos de vida, y relaciones entre tradición y modernidad. En el texto propongo una muestra aleatoria de películas latinoamericanas recientes, incluidas varias producciones colombianas. Esta veta de análisis no se desarrolla en el presente libro porque representa un discurso retórico posterior a la fecha en que cierro mi corpus de análisis.

125 Erna Von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”, en: Santiago Castro-Gomez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998, p. 210.

están inscritas en esas marcas, incluso antes de que el realismo mágico condicionara fuertemente la recepción internacional de la producción cultural colombiana. La poca fortuna que ha tenido la traslación de ese excepcional mundo literario al cine se ha convertido en un lastre, pero aún hoy diversos centros rectores reclaman del cine colombiano un exotismo que tiene muy poco de liberador, y que se ha transformado sin nunca dejarse del todo de lado. Nuestra posición en ese juego de fuerzas transnacionales es pues claramente asimétrica.

Los caminos de ese exotismo, hacia adentro y hacia afuera, han cambiado. El primer discurso rector del cine colombiano es el que configura ahora el cine silente con su proto narrativa de la colombianidad. El país de los años veinte, puesto en escena por el cine de la época, aparece como un componente brumoso pero necesario de la comunidad imaginada colombiana. Las tres películas que han sido conservadas más íntegramente de este periodo: **Bajo el cielo antioqueño**, **Alma provinciana** y **Garras de oro**, lucen como claves secretas, como bisagras para acceder a una comprensión de nuestro presente, aunque se trate fundamentalmente de visones idealizadas, donde las omisiones y lo reprimido son más dicentes que lo explícito. Frente a este exiguo corpus de tres películas, sumadas a los noticiarios, documentales y a los fragmentos incompletos de las otras obras de ficción de la década de 1920, podemos afirmar, con Siegfried Kracauer, que “la historia sicológica de una nación puede leerse en sus películas”¹²⁶. Pero si se consideran los grados de subordinación de este cine silente a los intereses del poder económico, político y cultural, resultan más ilustrativas las ausencias que las presencias, y lo reprimido, lo que no se hace consciente, reaparece como “síntoma” o como “destino”, si se quiere emplear el pensamiento jungiano. La forma obstinada con que este cine niega las fisuras sociales, con el pasar del tiempo, en el cine de tres o cuatro décadas después (los años sesenta o setenta), emerge de forma abrumadora, como una fuerza del destino que es dominante y no admite posibilidades de negociación, como el combustible de un conflicto que se eterniza.

¹²⁶ Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia sicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.

En ausencia de un campo cinematográfico autónomo, es apenas lógico que se haya cedido a la tentación de considerar al cine como un ilustrador de las energías sociales, en detrimento del establecimiento de vínculos internos entre las películas. La tradición propia de un arte, los desarrollos del lenguaje, los ejercicios de cita y apropiación, de acumulación u homenaje, no parecían posibles en la incipiente historia del cine colombiano, siempre mirando hacia afuera, ya sea a la realidad o a modelos artísticos extranjeros. El cine colombiano fue rehén de esta imposibilidad de un diálogo hacia adentro.

Sin embargo, un tercer discurso rector, posterior al macondismo o al mito de los orígenes presente en las narraciones fundacionales, es el canibalismo, o las estrategias de apropiación o antropofagia que mencionamos en el capítulo anterior y que sirven de marco de lectura de películas del canon como **Carne de tu carne** y **Pura sangre** con su entrada en los terrenos del cine de zombis y vampiros, para mediar una lectura politizada de la realidad económica, política y cultural del Valle del Cauca. Hay que indicar que ese tipo de lecturas son recientes y corresponden a indagaciones académicas que reaccionan al recorte producido por una crítica excesivamente politizada. Como ejemplos de la asunción de este discurso sobre la apropiación que ha permitido canonizar algunas películas, se puede citar el texto “Vampiros en la hacienda”, un apartado de *Cinemaburgo Colombia: ensayos críticos de cine y cultura*. En él, Juana Suárez elabora un detallada análisis de la densidad cultural de los títulos que fundan el llamado gótico tropical, como encuentro de una narrativa de origen aristocrático –el gótico– con un discurso esencialista sobre América Latina –el trópico– donde ambos referentes colisionan para convertirse en algo nuevo. Felipe Gómez, por su parte, ha hablado de “transculturación del género”. Otra forma de canibalismo sería **Rodrigo D.** con su explícito homenaje al neorrealismo¹²⁷.

¹²⁷ El propio Gaviria no para de reconocer su deuda con el neorrealismo: “Mis vínculos con el neorrealismo italiano son obvios, pero son más de carácter sentimental que racional. Cuando escribimos **Rodrigo D.**, en la primera versión con mi amigo Luis Fernando Calderón, teníamos de modelo **Umberto D.**, de Vittorio de Sica; nos dejamos llevar por un relato lleno de tiempos muertos y de observaciones pacientes alrededor de los personajes”. Ver: Víctor

Un discurso que fue dominante lo desarrolló el cine de compromiso social o cine político, que sobre todo desde las demandas de la izquierda y la atmósfera politizada de las décadas del sesenta hasta los ochenta, tuvo una profunda influencia no solo en una parte importante de la producción sino en las lecturas críticas sobre el cine colombiano, como bien se ha visto en capítulos anteriores. El dogmatismo ha marcado buena parte de este derrotero, con una capacidad de aniquilar simbólicamente lo que no se ajusta a su medida. Este cine tuvo en los años ochenta una transformación cuando impulsados por los mecanismos de apoyo estatal representados en Focine, muchos de los directores políticamente comprometidos dieron el paso al largometraje, e hicieron un cine que, como **Canaguaro**, estaba fuertemente impelido a construir una memoria histórica. Desde otras orillas ideológicas, Francisco Norden hizo lo propio en **Cóndores no entierran todos los días**, tomando como base la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, contrario a la apuesta de Kuzmanich, quien había explorado las mucho más evanescentes memorias populares representadas en la tradición oral y las canciones. **La estrategia del caracol** se ubica en la intersección de estos discursos, y propone una utopía de solidaridad social, que hoy luce bastante solitaria y si se quiere anómala como discurso sobre el país.

Hay que decir que este cine político y de compromiso social termina en un estado melancólico y de duelo, que se ve bien reflejado en filmes como **Rodrigo D. No Futuro**, **La vendedora de rosas** y **La gente de La Universal**, que son películas que delinean ya la concepción de la nación como un cuerpo enfermo, un discurso que durante los últimos años se volvió central en el cine colombiano, y que muy a pesar de sus intenciones críticas puede tener unos usos contrarios por parte del poder, al contribuir a la parálisis y la inmovilidad social. Asimismo, hay vínculos estrechos entre el cine político y un corpus de obras que se

puede analizar como “cine de la violencia y el conflicto social y político”. La representación de la violencia en el cine colombiano arrancaría, según la hipótesis de Hernando Martínez Pardo en *Historia del cine colombiano* con **Esta fue mi vereda** (1958), de Gonzalo Canal Ramírez, un cortometraje que solo recientemente se ha vuelto a poner a disposición del público, gracias a la restauración de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, y desde los años sesenta despegó con fuerza a partir de **El río de las tumbas**. La tentación de analizar el cine de la violencia como un género ha sido recurrente por las afinidades temáticas y en ciertos casos estilísticas que las películas tienen (la reiteración de los “modos de producción” de la violencia, las acciones sobre los cuerpos de las víctimas, la presencia del fuego o los cadáveres en el río, por poner ejemplos de representaciones concretas de esa violencia, y a nivel estilístico el frecuente uso del *flashback*, por ejemplo, para evocar el trauma o poner en escena la memoria del pasado). Otra cosa sería reducir el cine colombiano a esta representación, como con frecuencia se ha hecho, desconociendo la diversidad de agendas que moviliza y los desacuerdos internos de esta misma tradición, como se puede ver en el ya citado caso de **Canaguaro** y **Cóndores no entierran todos los días**, o por poner otra diada, entre **El río de las tumbas** y **En la tormenta** (Fernando Vallejo, 1977). Estos desacuerdos hablan de una tradición nada homogénea y, al contrario, sometida a luchas intestinas.

Hoy por hoy, el cine colombiano se está reinventando al mismo tiempo que una nueva generación se toma por asalto el capital simbólico y financiero necesario para esta operación. Las hebras de este discurso son todavía difíciles de unir, pero hay un rechazo, inconsciente si se quiere, a esa tradición heredada, a esa ley del padre. Y está bien que así sea.

Gaviria, ¿Qué significa hacer cine realista hoy?, en: *Victor Gaviria: 30 años de vida fílmica*. Retrospectiva integral, Bogotá, Cinematoteca Distrital, 2009, p. 7. También se puede rastrear de Kristi M. Wilson, “From Pensioner to Teenager: Everyday Violence in De Sica’s *Umberto D.* and Gaviria’s *Rodrigo D. No Future*”, en: *Italian Neorealism and Global Cinema*, Laura E. Ruberto and Kristi M. Wilson (eds), Detroit, Wayne State University Press, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, ALBERTO (mayo de 1978). "Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani", en: revista *Cinematca*, No. 4, Vol. 1.
- ALBA, GABRIEL Y CEBALLOS, MARIZA, "Historias y argumentos. Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano", en: <http://www.javeriana.edu.co/redicom/documents/Lanarracionenelcinecolombianodeficcion1950-2000.pdf> (recuperado el 8 de octubre de 2013).
- ÁLVAREZ, CARLOS (1978). "El tercer cine colombiano", en: Revista *Cuadro* No. 4.
- ÁLVAREZ, LUIS ALBERTO (1989). "Historia del cine colombiano", en: *Nueva historia de Colombia*. Vol. VI, Bogotá, Planeta.
- ÁLVAREZ, LUIS ALBERTO (1983). "Cine colombiano mudo y parlante", en: *La gran enciclopedia de Colombia*. Vol. VI, Bogotá, Círculo de Lectores.
- ÁLVAREZ, LUIS ALBERTO Y GAVIRIA, VÍCTOR (mayo-junio de 1982). "Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia", en: revista *Cine* No. 8.
- ARIAS, MARÍA FERNANDA (2011). "Cine clubes en Cali: el cine en la periferia", en: *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- BECERRA, SERGIO (2013). "Ver y ser vistos. Notas introductorias sobre cine, diáspora y geoestética", en: *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época*. No. 18. *Colombia según el cine extranjero*, Cinematca Distrital.
- BLOOM, HAROLD (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.

- BUENAVENTURA, JUAN (1992). *Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro*, University of Kansas.
- BUSTILLO, CARMEN (2000). "La ficción caníbal: fabulación de imaginarios colectivos", en: *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*, Caracas, Ediciones eXcultura.
- CAICEDO, ANDRÉS (1999). *Ojo al cine* (seleccionado y anotado por Luis Ospina y Sandro Romero Rey), Bogotá, Editorial Norma.
- CALLE-ARCHILA, CARLOS (s.f.). *Retratos de Colombia desde su cine. Miradas a la violencia, la herencia y el mito*, Bogotá, Alcaldía Mayor, s.f.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO (2011). "Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine" (prólogo), en: *La crítica de cine. Una historia en textos*, Bogotá, Proimágenes Colombia /Universidad Nacional.
- CORREA, CAMILO (julio de 1943). "Colombia tiene ya su propio cine!", en: revista *Micro* No. 52, Medellín.
- CHANAN, MICHAEL (1980). "Havana", en: *Framework* No. 12.
- CHAVERRA GALLEGO, YENNY ALEXANDRA (2012). *El melodrama cinematográfico de los años veinte en Colombia: un cine hecho a imagen y semejanza del "pueblo"*, tesis de maestría, Universidad de Los Andes.
- DE CERTEAU, MICHEL (1993). "La operación historiográfica", en: *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.
- DE LA VEGA, MARGARITA (octubre 20 de 1968). "El cine colombiano se halla en estado embrionario" (entrevista a Ciro Durán), en: *El Siglo*.
- ELENA, ALBERTO (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Barcelona, Paidós.
- FEVRE, FERMÍN (2000). "Las formas de la crítica y la respuesta del público", en: Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, Novena edición.
- GAITÁN DURAN, JORGE (junio-julio 1956). "Notas sobre La Strada", en: *Mito*, No. 8, año II, Bogotá.
- GAVIRIA, VÍCTOR (2009). ¿Qué significa hacer cine realista hoy?, en: *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica. Retrospectiva integral*, Bogotá, Cinemateca Distrital.
- GILARD, JACQUES (1993). "Prólogo", en: Gabriel García Márquez, *Entre cachacos-1. Obra periodística Vol. III*, primera edición, Bogotá, Oveja Negra.
- GINZBURG, CARLO (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GOLDMAN, ILENE S. (1997). "Recent Colombian Cinema: Public Histories and Private Stories", en: Ann Marie Stock (ed.), *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HEREDERO, CARLOS H. Y RODRÍGUEZ MERCHÁN, EDUARDO (Coord.) (2011). *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América, Madrid*, Madrid, Sociedad General de Autores-SGAE.
- HUGHES, ROBERT (1994). *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama.
- "HISTORIA DE LA FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO", disponible en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/info/historia.htm> (recuperado el 18 de mayo de 2012).
- JAMESON, FREDRIC (1992). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós.
- JARAMILLO, ALEJANDRA (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*, Bogotá, Alcaldía Mayor.
- JÁUREGUI, CARLOS A. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- JIMÉNEZ, DAVID (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional/Instituto Colombiano de Cultura.
- KING, JOHN (1990). "Colombia and Venezuela: Cinema and the State", en: *Magical Reels. A History of Latin American Cinema*, Londres, Verso.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- LARGOMETRAJES COLOMBIANOS EN CINE Y VIDEO 1915-2004, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico, 2005.
- LENTI, PAUL (Ed.) (1998). "Colombia", en: Timothy Barnard y Peter Rist (Eds.), *South American Cinema: A critical filmography 1915-1994*, Austin, University of Texas Press, (re-edición).
- LÓPEZ, ANA MARÍA (1991). "Setting Up the Stage: A Decade of Latin American Film Scholarship", en: *Quarterly Review of Film and Video* No. 13 (1-3).
- LÓPEZ, NAZLY MARYITH (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- MANRIQUE ARDILA, JAIME (1979). *Notas de cine. Confesiones de un crítico amateur*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- MARTÍNEZ PARDO, HERNANDO (agosto de 1976). "El cine colombiano a la luz de otros cines", en: revista *Gaceta*, Vol. I, No. 5.
- MARTÍNEZ PARDO, HERNANDO (1978). *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina.
- MARTÍNEZ, MARÍA PAULA (noviembre 11 de 2012). "Cine en Colombia: crece en la impopularidad", en: *El Espectador* (disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/articulo-386516-cine-colombia-crece-impopularidad>, recuperado el 30 de marzo de 2012).

- MAYOLO, CARLOS (junio de 1983). "Universo de provincia o provincia universal", en: revista *Caligari*, Cali.
- MAYOLO, CARLOS Y ARBELÁEZ, RAMIRO (1974). "Secuencia crítica del cine colombiano", en: revista *Ojo al cine*, No. 1.
- MIGNOLO, WALTER (julio 1994 a junio 1995). "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", en: *Nuevo Texto Crítico*, Vol. VII, No. 14-15.
- MONTOYA, PABLO (diciembre-enero-febrero 2008). "Contornos de la crítica literaria en Colombia", en: revista *Número* No. 55.
- MORA, ORLANDO (agosto de 1976). "El cine colombiano. Un avance difícil", en: revista *Gaceta*, Vol. I, No. 5.
- MORA, ORLANDO (noviembre/enero 2000). "La crítica de cine en Colombia: De la disección de un cadáver a la vida de un filme", en: revista *Cinemateca* No. 10, Cinemateca Distrital.
- MOSQUERA, GERARDO (s.f.). "Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas", en: *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones.
- NEIRA, EDISON (Ed.) (2011). *La función social y política del escritor en América Latina*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- O'BRYEN, RORY (2008). "Displacements of violence: Cinema and La Violencia", en: *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture. Spectres of La Violencia*, London, Tamesis.
- OSORIO, OSWALDO (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- OSORIO, OSWALDO (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.
- PARANAGUA, PAULO ANTONIO (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- PULECIO, ENRIQUE (1999). "Cine y violencia en Colombia", en: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá, Norma.
- RAMA, ÁNGEL (1984). *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- REVISTA CREDENCIAL HISTORIA No. 112, abril de 1999.
- "RETROSPECTIVA DE CINE COLOMBIANO EN NUEVA YORK", en: revista *Kinetoscopio*, No. 3, junio/julio 1990.
- ROJAS, RAFAEL (2000). *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RUBIANO PINILLA, ELKIN (2011). "Centro, periferia y red: de las historias nacionales a las historias locales, de la obra de arte a la imagen global", en: *Encuentro de investigaciones emergentes. Reflexiones, historias y miradas*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes.
- SADOUL, GEORGES (1998). *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, Madrid, Siglo del Hombre, decimosexta edición en español.
- SALCEDO SILVA, HERNANDO (1981). *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- SUÁREZ, JUANA (2009). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Universidad del Valle/Ministerio de Cultura.
- SUÁREZ, JUANA. "Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano. 2000-2010", ponencia presentada en el segundo Encuentro de Investigadores de Cine, Bogotá, 25 al 27 de octubre de 2010, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- SUÁREZ, JUANA (2005). "Hits and Misses of Colombian Cinema: An Abridged History" ("Aciertos y desaciertos del cine colombiano: una historia abreviada"), en: Puro Colombia. A Retrospective de Colombian Cinema (catálogo), Florida Atlantic University.
- SUÁREZ, JUANA (2008). "Miradas desde el norte", en: *Cuadernos de cine colombiano* No. 13. Nueva época, Cinemateca Distrital.
- SUÁREZ, JUANA Y ARBELÁEZ, RAMIRO (2009). "Garras de oro (*The Dawn of Justice*): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films", en: *The Moving Image* 9.1.
- TRABA, MARTA (junio 23 de 1962). "Bellas Artes: el inolvidable idioma de la imagen", en: *La Nueva Prensa* No. 60, Bogotá.
- VALENCIA GOELKEL, HERNANDO (1981). "Camilo: El cura guerrillero-1973", en: *Crónicas de Cine*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- VALVERDE, UMBERTO (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá/Cali, Editorial Toronuevo.
- VÉLEZ, MARÍA ANTONIA (2008). "En busca del público: Patria Films y los primeros años del cine sonoro en Colombia", en: Zuluaga, Pedro Adrián (Ed.), *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*, Bogotá, Ministerio de Cultura /Museo Nacional de Colombia /Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- VÉLEZ, MARÍA ANTONIA. "Visa de estudiante: buscando al cine colombiano en la academia angloamericana", en: revista online *Extrabismos*, disponible en: <http://extrabismos.com/trayectos-audiovisuales/5-visa-de-estudiante-buscando-al-cine-colombiano-en-la-academia-angloamericana.html?start=8> (consultada el 22 de octubre de 2010).
- VILLEGAS, ÁLVARO ANDRÉS. "Camilo Correa y la revista *Micro*: la crítica como agitación del ambiente cinematográfico Colombia, 1940-1949", material inédito (copia de trabajo facilitada por el autor).
- VON DER WALDE, ERNA (1998). "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad", en: Santiago Castro-Gomez y Eduardo Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco.

- WEINRICHTER, ANTONIO (febrero de 1995). "Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami", *Archivos de la Filmoteca*, No. 19, Barcelona.
- WILSON, KRISTI M. (2007). "From Pensioner to Teenager: Everyday Violence in De Sica's *Umberto D.* and Gaviria's *Rodrigo D. No Future*", en: *Italian Neorealism and Global Cinema*, Laura E. Ruberto and Kristi M. Wilson (eds), Detroit, Wayne State University Press.
- XAVIER, ISMAEL. "Glauber Rocha: crítico y cineasta", en: revista virtual *La fuga*, disponible en: <http://www.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457> (recuperado el 17 de junio de 2012).
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*, Bogotá, Museo Nacional / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano / Ministerio de Cultura.
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. "Contiendas ideológicas y profilaxis social", en el blog *Pajarrera del medio*, disponible en: <http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2010/10/lo-que-no-publico-cahiers-du-cinema.html> (consultado el 22 de octubre de 2010).
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. "El vuelco del cangrejo, de Óscar Ruiz Navia. 'Yo no soy su negro' o 'Esto ya no es como antes'", material inédito.
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. (2011). "La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta. Los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán", disponible en: http://www.observatoriodecine.unal.edu.co/pdf/biblioteca_virtual/1980_oficio_critico/1980_oficio_critico_0.pdf (consultado el 24 de julio de 2013).
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. "La literatura, ¿el discurso fundacional del cine colombiano? Los casos del cine silente (década de 1920) y el nuevo cine de género", ponencia presentada en el Congreso de Colombianistas, Bucaramanga, agosto de 2011, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/61923272/Literatura-y-cine-en-Colombia> (recuperado el 20 de abril de 2012).
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. (2013). "Revista *Cinematoca*: con el guion de tres épocas", en: *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época*. No. 20. *Publicaciones del cine colombiano*, Cinematoca Distrital.
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. "Nuevo cine colombiano: ¿Ficción o realidad?", ponencia presentada en el primer Encuentro Nacional de Escuelas y Programas de Formación Audiovisual, 3 al 5 de diciembre de 2007, Universidad Javeriana, disponible en http://www.pajarreradelmedio.blogspot.com/2008_05_01_archive.html (recuperado el 22 de abril de 2012).
-



Este libro se editó en la
Cinemateca Distrital -
Gerencia de Artes
Audiovisuales del Idartes
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro y Serifa BT





“ESTE ENSAYO NO ES UN ajuste de cuentas ni lo motiva ningún interés de acusación. Con él busqué comprender qué condicionamientos sociales, políticos y culturales, o qué limitaciones de acceso de distinto orden influyeron e influyen en la producción de discursos sobre el cine colombiano. Es sobre todo un ejercicio de autocrítica que pretende que ese lugar desde el cual habla la crítica, la historiografía o la investigación académica se someta a un permanente examen de sí mismo, en procura de evadir la soberbia, la rutina o la comodidad”.

—PEDRO ADRIÁN ZULUAGA



CINEMATECA
distrital

Idartes

Instituto Distrital de las Artes



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

9 783535 801838

