



CINEMATECA
distrital

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

de cine colombiano

Hernando Salcedo Silva
por Diego Rojas Romero

Hernando Valencia Goelkel
por Alberto Navarro

Luis Alberto Álvarez,
crítico de cine
por Juan Carlos González

Revistas de cine en Colombia.
La otra misma historia
por Pedro Adrián Zuluaga

El papel de la crítica
en la formación de público
por Mauricio Durán Castro



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D. C.
Instituto Distrital
CULTURA Y TURISMO

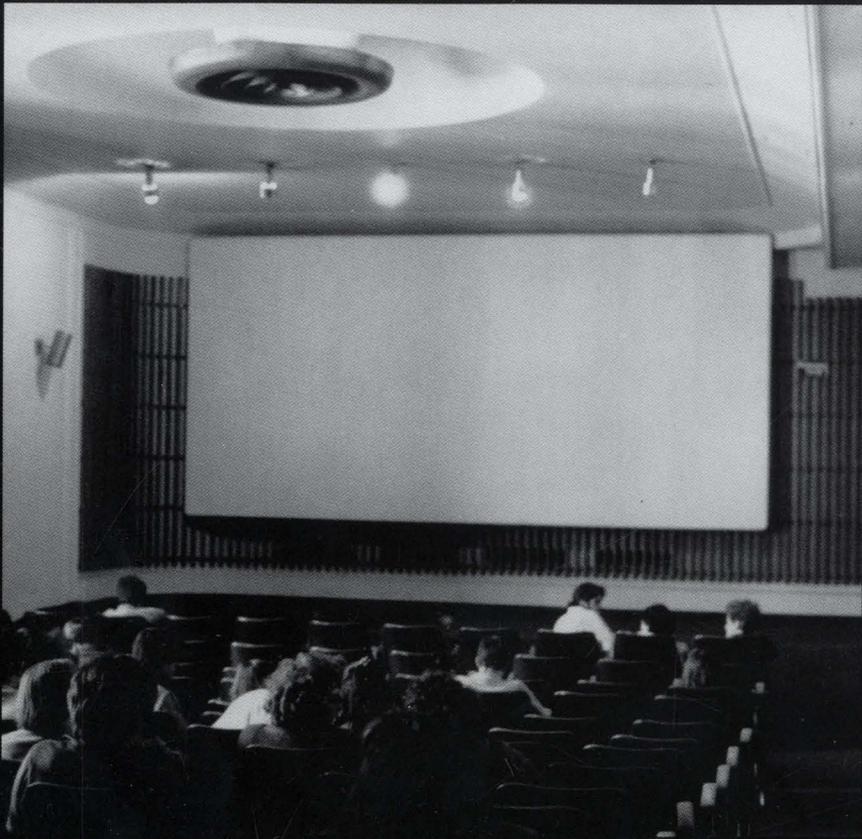
Bogotá sin indiferencia



crítica cinematográfica



6.2005
Nueva época



La Cinemateca Distrital esta asociada a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) desde 1984, y hace parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.

Luis Eduardo Garzón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Martha Senn
DIRECTORA GENERAL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA
Y TURISMO

Roberto Salazar Segura
SUBDIRECTOR DE EVENTOS Y ESCENARIOS

Efraín Bahamón P.
DIRECTOR CINEMATECA DISTRITAL

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO

Efraín Bahamón P.
DIRECTOR

María Bárbara Gómez
COORDINADORA EDITORIAL

Cira Inés Mora
ASISTENTE EDITORIAL

Pablo Francisco Arrieta
CONCEPTO GRÁFICO

David Reyes
ARMADA ELECTRÓNICA

FOTOGRAFÍA CUBIERTA Y RETIRO:
Archivo Biblioteca Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍA CONTRACUBIERTA Y RETIRO:
Sergio Rueda: detalle Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍAS INTERIOR:
Hernando Salcedo Silva (cortesía Centro de Documentación
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano)

Hernando Valencia Goelkel (cortesía Casa de Poesía Silva)

Luis Alberto Álvarez, crítico de cine (cortesía Centro de
Documentación Centro Colombo Americano de Medellín)

Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia
(Archivo Biblioteca Cinemateca Distrital y
cortesía Juan Guillermo Ramírez)

El papel de la crítica en la formación de público
(Archivo Biblioteca Cinemateca Distrital)

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

Diego Rojas Romero

Alberto Navarro

Juan Carlos González

Pedro Adrián Zuluaga

Mauricio Durán Castro

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva
de los autores y no representa necesariamente el pensamiento
del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

CINEMATECA DISTRITAL

Carrera 7 N° 22-79

Teléfonos: (57-1) 283 77 98 - 284 55 49 - 284 80 76

(57-1) 334 34 51

cinemateca@idct.gov.co

www.cinematecadistrital.gov.co

IMPRESIÓN:

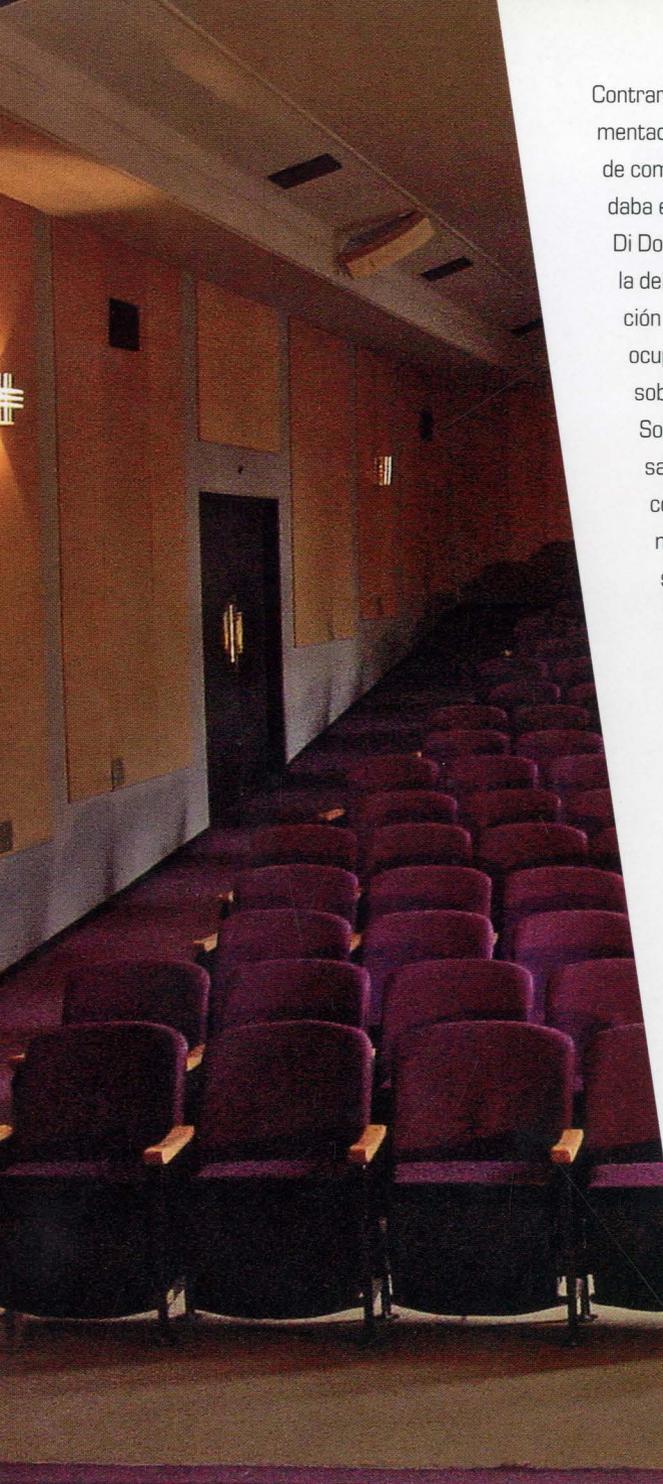
Panamericana Formas e Impresos S. A

ISSN: 1692-6609

A manera de paneo

LOS HOMBRES QUE AMABAN LAS PELÍCULAS

Este cuaderno No. 6 no pretende rastrear el desarrollo del oficio de la crítica en Colombia, ni tampoco intenta responder preguntas tan amplias como: ¿qué es la crítica de cine?, ¿qué es un crítico?, ¿cuáles son sus alcances y cuál su responsabilidad frente al público? Para decirlo directamente, este número está atravesado con el sabor de la nostalgia e impulsado por el ánimo del homenaje; queremos establecer un ajuste de cuentas, un *flash back* meditativo sobre la obra de tres de los más importantes críticos que a lo largo de su existencia hicieron de su relación amor-pasión por el cine una forma de vida. Eso que Guillermo Cabrera Infante oportunamente definió como “un oficio del siglo XX”. Hernando Salcedo Silva (1916-1987), Hernando Valencia Goelkel (1928-2004) y Luis Alberto Álvarez (1945-1996), de profesión críticos, aunque reiteradamente se negaran a aceptar el título, constituyen hoy la columna vertebral de este número. Somos sensatos y reconocemos que la lista debería ser más larga; sin embargo, a riesgo de ser tildados de románticos, preferimos dejarnos llevar por un profundo sentimiento de admiración y añoranza. Sirva entonces este cuaderno como abrebocas a la obra de estos críticos cuyo legado resulta imprescindible. De igual modo, una suerte de tributo tardío a estos hombres que amaban las películas.



Contrario a la historia del cine nacional, cuya configuración resulta abstracta y fragmentada, es evidente que desde la mismísima llegada del cine a Colombia la actividad de comentar o recomendar películas advertía una dinámica muy parecida a la que se daba en el planeta alrededor del nuevo invento. En la década de 1920 los hermanos Di Domenico promocionaban en su revista *Películas* estrenos que se convertirían en la delicia de los espectadores capitalinos. Hoy, después de más un siglo de producción de imágenes en movimiento, podemos decir que la figura del crítico de cine ocupa un espacio necesario y significativo para asegurar y prolongar la discusión sobre la comprensión y el desarrollo del arte cinematográfico.

Sobre el oficio de la crítica cinematográfica recae un alto volumen de responsabilidad social en la configuración del debate cultural. Lejos de promover el consumo de productos insulsos, de prestarse para el juego comercial, o como alfil de la industria del entretenimiento, el crítico de cine debe ante todo ser un constructor de puentes, una prolongación del hilo de Ariadna, una luz intrépida y transparente que le permita a un público lector y consumidor de imágenes reconocer a tiempo el artificio o el engaño para no perderse en el oscuro laberinto en el que a diario se le quiere hacer caer.

Por otro lado, es justo reconocer que el crítico de cine tiene todo el derecho de hacernos llegar sus amores, pasiones, odios y ardores. Al fin y al cabo, si atendemos a las palabras de G. Bernard Shaw, "lo que hace a un hombre un buen crítico es la capacidad de convertir el buen o mal arte en un asunto personal". Sin embargo, existe una gran diferencia entre comentar una película y escribir sobre ella. Más aún cuando en el juicio del tiempo, el escrito adquiere, para bien o para mal, el valor de lo tangible. Es por eso que el crítico de cine debe poseer un alto grado de honestidad y transparencia. Debe reconocer el momento justo para saber renunciar al ejercicio de la erudición como arma de convencimiento. Está claro que a través de sus palabras el crítico hace un llamado al encuentro, una invitación, en ocasiones tácita, que invoca la complicidad del lector. No obstante, el juicio de éste debe ser ganado en franca lid y no a través de galimatías o juegos conceptuales que por lo general provocan rechazo y frustración.



Como supo advertir en su momento G. Cain, el crítico no debe ser un fichero ambulante plagado de fechas y datos que poco o nada dicen sobre el contenido o interpretación de una película. Todo lo contrario, vivimos tiempos en que la construcción de modelos e interpretaciones culturales obedece a conceptos industriales o de masificación, así que el crítico de cine debe aprovechar la falta de argumentos de quienes imponen el consumo y la desidia para comprometerse en la tarea de recuperar el reino de las ideas, la crítica, y promover la reflexión a través de sus escritos.

En el primer artículo de este cuaderno, el crítico e investigador Diego Rojas construye una semblanza de uno de los hombres más queridos por la historia de la crítica, y en general del cine colombiano. Su escrito sobre Hernando Salcedo Silva trasciende la reflexión y empata en la franca admiración que profesa el discípulo por su mentor. Alberto Navarro, periodista y crítico, nos ofrece un retrato de Hernando Valencia Goelkel, un recorrido por la vida de uno de los intelectuales más valiosos y apasionados del siglo pasado, componente fundamental en este ejercicio de rastrear la historia de la crítica en nuestro país. Juan Carlos González, escritor y crítico, utiliza el título de una película para construir una mirada fresca y honesta sobre la vida y los aportes de Luis Alberto Álvarez. El crítico e investigador Pedro Adrián Zuluaga realiza un recorrido por la historia de las publicaciones y revistas dedicadas al tema cinematográfico en nuestro país, escrito amplio y detallado que valora el trabajo de aquellos editores que con más pasión que presupuesto lograron sacar adelante el sueño de abrir ventanas a las nuevas generaciones de críticos cinematográficos. Finalmente, Mauricio Durán nos ofrece una reflexión sobre el papel de la crítica y la formación de públicos, debate que hoy, más que nunca, se hace necesario. Sea pues bienvenido este sexto cuaderno, el cual, estamos seguros, está llamado a convertirse en material de consulta y reflexión no sólo entre especialistas sino entre el público amplio y el cinéfilo desprevenido que día tras día se interesa más en conocer el panorama del cine nacional.

Efraín Bahamón P.

Director Cinemateca Distrital



HERNANDO SALCEDO SILVA

(1916-1987)

Diego Rojas Romero

Todo el mundo sabe que una de las principales razones del analfabetismo cinematográfico colombiano se debe a que no se ha visto suficiente cine antiguo y de todas partes.

H. S. S.

El nacimiento de una pasión

La primera relación de Hernando Salcedo Silva con el cine fue su nacimiento, pues se produjo en la misma fecha —28 de diciembre—, exactamente veintiún años después de que los hermanos Lumière presentaran al mundo su cinematógrafo en un café de París. Nació pues, Salcedo, el Día de los Inocentes de 1916, designado para convertirse en “un feliz y modesto amante del cine”. Y lo fue desde muy pequeño, “a raíz de un *pathé-baby* que me regalaron... Tenía un melodrama, **Más allá del océano**, algunas películas de Chaplin y de algunos cómicos de la edad de oro del cine [mudo] norteamericano, y algo de dibujos animados”. Conoció de niño “el viejo Olympia”, y poco a poco se convirtió en asiduo visitante “del Faenza, el Real y el Alhambra”, teatros en los que “encontré una especie de universidad del cine”. Tuvo que sacar tiempo para sus estudios en el colegio de San Bartolomé, aunque lo cierto es que a partir de los diecisiete años se convirtió en un juicioso “autodidacta, respaldado con mucha lectura y sobre todo, con mucha, mucha película”.

En su hogar, conformado por un conocido empresario artístico de origen peruano y doña Soledad Silva, se respiró siempre un ambiente propicio para el goce del arte y la cultura. Por eso Salcedo cultivó desde siempre su pasión por el cine, que además compartió con otros “amores”: música clásica y jazz, en especial, tiras cómicas, ballet y literatura, lo que lo convirtió desde muy joven en un consumado coleccionista de discos, monos de prensa, libros y otros objetos que atesoró con singular cuidado a lo largo de toda su vida, como juguetes y cajas de betún, por ejemplo, al lado de toda suerte de impresos relacionados con el cine: revistas, fotos, programas, “heraldos, *press-books*, carteles, recortes de

periódicos... casi todo visual [...]” pues “[...] yo no podría considerar un amor, una afición que uno tenga sin un archivo”. Por eso su casa, y luego su oficina, fueron siempre “cuevas de amores”.

Su temprana vocación de coleccionista se vio estimulada por la triste circunstancia de la muerte de un antiguo compañero de colegio, con quien había acordado heredar la biblioteca al que sobreviviera al otro —recordaba con nostalgia—, así como se ufana, con algo de pudor, del voluminoso cargamento (“tres maletas y once cajones de libros, papeles y otras cosas”) que trajo desde Europa, luego de una estancia de casi dos años, a mediados de los cincuenta. La primera incursión de Salcedo en los medios escritos, “revistas y luego en *El Tiempo*”, fue como “crítico casi oficial de ballet”, entre 1945 y 1950, motivada porque su padre fue el representante “de la mejor compañía de ballet que ha venido a Bogotá, se llamaba el Original Ballet Ruso del Coronel de Wassili, una compañía de prodigio que traía el mismo *régisseur* de Diaguilev”. Veía todo el ballet que podía, “tenía libros y mucha información, había estudiado y sabía cómo era la cuestión de los pasos y todo lo demás; ya sabía un poquito de toda la estructura de la danza”.

El Cine Club de Colombia

Salcedo fue un bogotano raizal. Más aún, casi un centro-bogotano en el estado más puro, pues su infancia y juventud las vivió en la avenida Jiménez, como a dos cuadras del Alhambra —era su referencia—, “que quedaba en el callejón de la calle Catorce”. Y luego, por lo menos durante los últimos veinte o veinticinco años de su vida, según nos consta a muchos, el eje principal de sus actividades se desarrolló siempre entre su apartamento, Jiménez con Cuarta, y sus oficinas, Jiménez con Octava. Para las diligencias, clases, encuentros con amigos y proyecciones, la ruta obligada era, obviamente, la carrera Séptima, que amaba y caminaba con fruición, ojalá sin tener que pasar de la Veintiséis, como bromeaba a veces, “pues más allá es otra ciudad, no me gusta mucho y tiendo a perderme”.

Y fue en una de esas caminatas por la Séptima cuando alguien le presentó “al señor que va a fundar un cineclub, reunión de personas que dizque ven buenas películas”. Era Luis Vicens, librero catalán y gran aficionado al cine, quien “había vivido mucho tiempo en París y había conocido los cineclubes como el Estudio

28 y muchos otros”. Al notar su entusiasmo, recuerda, “Luis, muy amablemente, anotó el nombre mío y la dirección, y a los pocos días recibí una invitación para ir a ver **Los niños del paraíso**, invitación que naturalmente yo conservo”. La reunión tuvo lugar “el 6 de septiembre de 1949, a las nueve de la noche, en el antiguo teatro San Diego, que quedaba donde hoy está el edificio de Seguros Tequendama”. De esa noche a Salcedo le gustaba recordar, con la socarronería de que siempre hizo gala, que, proyectada esa “obra maestra de Marcel Carné, una de las más grandes películas de toda la historia”, un reconocido intelectual,

[...] prohombre de las letras nacionales... pronunció un discurso y dijo que la iniciación del cineclub marcaba también el final del mismo, porque la película era malísima... El señor estaba negado para el cine.

En 1982 Salcedo mencionaba entre los participantes de aquella primera reunión a “Hernando Téllez, Bernardo Romero Lozano, Gloria Valencia de Castaño, Carlos Martínez y Jorge Valdivieso, entre otros”. Y concluía:

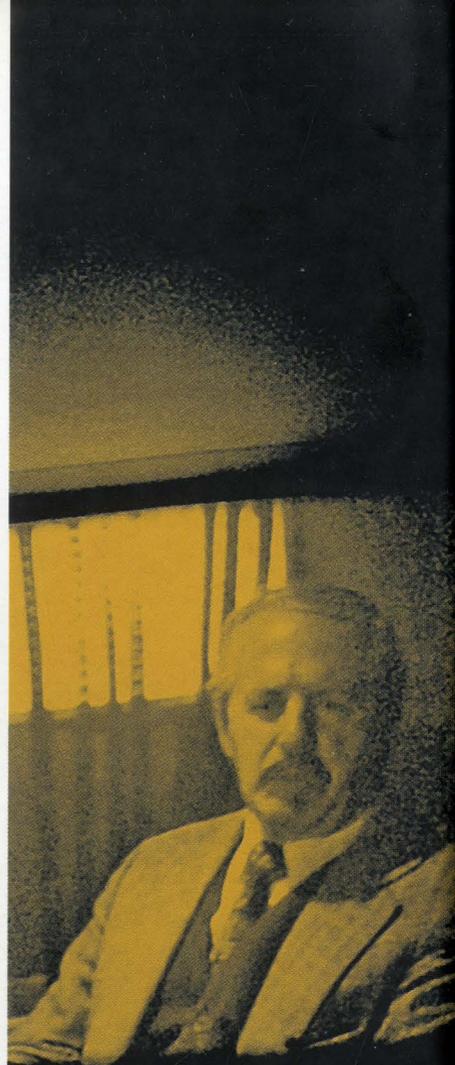
El cineclub lo dirige Luis Vicens hasta 1959. Yo no fui de los primeros socios del cineclub, fui el número 125, pero sí formé parte de la pri-

mera Junta. Fui vocal, programador, después pasé a secretario... Quedé como director y luego fui como padre del cineclub, y como padre he seguido. Siempre digo que es mi hijo mayor... Desde aquel día de 1949 hasta hoy el Cine Club de Colombia ha seguido operando sin ninguna interrupción. Es el cineclub de trayectoria más antigua y seguida de América Latina.

La segunda película que se presentó fue **La quimera del oro** de Chaplin, lo que significó una nueva frustración para muchos curiosos que pensaron que algo tan exótico como un cineclub era un lugar al que se “iba a ver películas prohibidas”. Con todo, la actividad se fue consolidando como de “prestigio intelectual” con la concurrencia de personas conocidas y amigas de Vicens. Salcedo menciona, entre otros, a García Márquez, Alejandro Obregón y Álvaro Mutis, y añade: “Las reuniones del cineclub se convirtieron en algo muy importante para mí; allí fui haciendo mis amigos; la afición siempre forma un grupo, es inevitable”.

Inevitable reunión de amigos que quien esto escribe conoció a comienzos de los setenta, en el antiguo auditorio de Radio Sutatenza (calle Veinte con carrera Décima), y que luego seguiría encontrándose en Comfenalco (avenida Diecinueve con Cuarta). El ritual se sucedía dos noches a la semana. Salcedo programaba ciclos continuos, o dos paralelos, pero siempre orgánicos: onomásticos, geográficos, temáticos, genéricos, cronológicos, etc., y los difundía entre los socios a través de programas impresos en cartulinas de colores suaves, dobladas y del tamaño de esas invitaciones elegantes que ya casi no se ven. La cara frontal anunciaba el ciclo, y en las interiores y posterior se encontraba un texto suyo alusivo, y las fichas técnicas detalladas de cada una de las películas que lo componían, con su fecha de presentación y el número de la reunión a la que correspondía dicha sesión dentro de la extensa tradición del cineclub.

Allí nos encontrábamos con Hernando y sus colaboradores, entre ellos el adusto contador, ocupado en recordar a los socios sus obligaciones. Muchos rostros conocidos, y luego amigos, se repitieron durante años, pero es imborrable el recuerdo de “doña Solita”, la madre de Salcedo, quien de su brazo lo acompañó durante la mayoría de las sesiones. También, aunque más esporádicos, saludábamos muchas veces a los tres hijos de Hernando —María Carolina, Juan Carlos y José Andrés—, y todos como que nos sumíamos en un trance de familiaridad y camaradería, en una visita en torno al cine, que el mismo Hernando,



Hernando Salcedo Silva en **En busca de María** (Jorge Nieto y Luis Ospina, 1985). (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Centro de Documentación).

partícipe entusiasta de la tertulia, interrumpía amablemente para proceder a la introducción de la película. Terminada la proyección el foro se reanudaba, desplazándose lentamente hacia la calle (el alquiler de la sala cubría únicamente el paso de la cinta), hasta cuando el frío se hacía insoportable y había que buscar refugio. Hernando cortésmente anunciaba su retiro, pues obligaciones familiares así se lo exigían, no sin antes concertar más de una cita con interesados, casi siempre jóvenes que pedían su consejo y para los que su oficina siempre estuvo abierta, o acordar con amigos el encuentro en la Cinemateca, en la Alianza o en alguna universidad, para ver tal o cual película. Y así durante años, hasta su muerte en 1987.

El foro formal, que entiendo se realizaba años atrás, era imposible "por problemas económicos y de horarios", declaró en 1976. "El foro es fundamental para cambiar ideas", indicó, para rematar con agudeza: "el mayor problema es caer en las mismas personas, con las mismas ideas, y parece que ése es el problema fundamental del foro cinematográfico colombiano". En cualquier caso, el asunto económico, que por momentos ciertamente parecía agobiarlo, era a su vez motivo de vanagloria por el componente social de su labor, al sostener que el cineclub poseía "el campeonato mundial de la entrada barata... Vamos contra la sucia corriente de la inflación: cada vez más barato".

La Cinemateca Colombiana

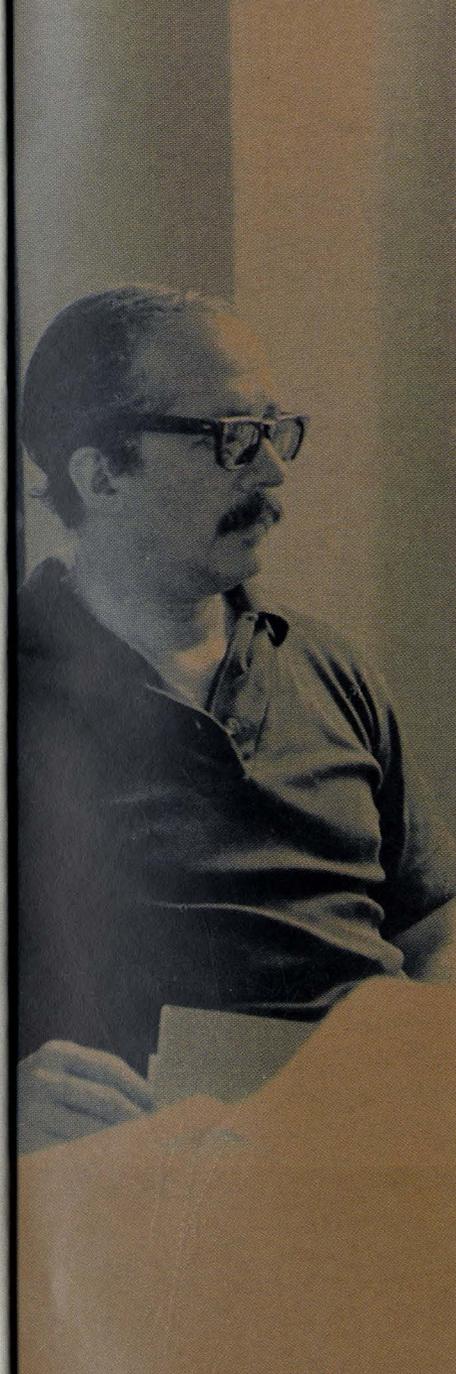
El Cine Club de Colombia es el papá de la Cinemateca Colombiana. Ésta se inicia en el año 1957, con dos películas: **El gabinete del doctor Caligari** (Robert Wiene) y **El acorazado Potemkin** (Sergei Eisenstein). Con el poquito de dinero que quedaba del cineclub, fuimos comprando más películas, ahora (1982) tenemos cerca de 300 títulos, entre 16 y 35 mm. Pero sobre todo, lo más importante, era tener películas colombianas... De ese material se sirven todos los cineclubes del país, las universidades, los colegios, los sindicatos, etc... Naturalmente, el precio del alquiler de las películas es quizá el más barato del mundo.

Una vez más, el talante de Salcedo presente, pero esta vez en la faceta de pionero de los archivos fílmicos en Colombia, cumpliendo con los dos derroteros

fundamentales de esta actividad: la divulgación y promoción del cine mundial, por una parte, y la preocupación constante por rescatar, conservar y, hasta donde le fuera posible, preservar el patrimonio fílmico colombiano, por otra.

Sobre lo primero debe tenerse en cuenta que hoy en día, con el desarrollo de nuevas tecnologías (video e Internet, en especial) y la facilidad de acceso a todo tipo de películas, no se tiene la dimensión de lo que era depender, apenas 30 años atrás, de sólo material fílmico. Pues muchos accedimos por primera vez a obras fundamentales de la historia del cine gracias al trabajo de Hernando Salcedo, quien atesoró clásicos de todo tipo y, lo que es mejor, siempre para ponerlos a disposición de cuantos se interesaran, aun a riesgo de su destrucción o pérdida, como varias veces ocurrió. En cuanto a lo segundo, Salcedo contó alguna vez que conoció a Henri Langlois, el célebre gestor y director de la Cinemateca Francesa, quien le preguntó por la colección de la Cinemateca. Obviamente, la mención de

[...] los clásicos más a la mano, **Pasión de Juana de Arco, Quimera del oro, Perro andaluz**, etc., no le interesaron en absoluto, pero cuando le informé que teníamos viejas películas colombianas me contestó que estábamos haciendo



algo importante, porque la función fundamental de toda Cinemateca era recoger y resguardar las películas nacionales.

Casi la totalidad de **Bajo el cielo antioqueño** (1925), el fragmento de **Madre** (1926), **Alma provinciana** (1926), silentes; **Sendero de luz y El sereno de Bogotá** (1945), parlantes, por citar solamente unos títulos que han llegado hasta nosotros, algunos ya restaurados y otros seguramente en proceso, sobrevivieron a la catástrofe que significó la desaparición de casi ochenta por ciento de la producción colombiana anterior a 1950, gracias a la tenacidad de Salcedo, a su obsesión por enfrentar el drama que significa "la pérdida de documentos filmados que son parte importante del patrimonio artístico nacional", y a su permanente lucha contra "el descuido, el abandono, dos sólidos baluartes del carácter colombiano (que) han sido los principales responsables de esa pérdida".

Era tal la preocupación de Salcedo por la recuperación y conservación del patrimonio fílmico colombiano que, no obstante su reconocida fascinación por libros e impresos de cualquier género o materia que llamaran su atención, llegó en momentos de exultante militancia a reflexionar sobre

[...] un concepto teórico que a propósito del cine se ha estado moviendo en estos últimos años: la memoria en el cine y que de arranque podría tener dos significados: el estímulo a la memoria personal respecto a los elementos del cine en su empleo múltiple, pero más importante, la memoria de los diferentes países en tiempo y espacio, depositada en el cine. Es lógico, y por la fuerza de la tradición, que los archiveros históricos pretendan que la memoria de una nación está en la serie de documentos que reposan en los archivos nacionales. Pero los directores de cinematecas aseguran, y con mayor razón que los apollillados archiveros, que la verdadera memoria de un país la contienen los documentos vivos, donde se ve a la gente moverse y hablar dentro de sus respectivos ambientes, o sea, en los archivos de cine, porque nunca la imagen literaria, por perfecta que sea, puede sustituir a esa imagen viva, por mal filmada que esté.¹

Aunque más adelante, en el mismo escrito, matizó un tanto su proclama:

¹ Hernando Salcedo Silva, "El cine olvidado de América Latina", en *Cine* 10, septiembre-octubre de 1982.

[...] preciosos materiales [los filmicos], no para leer o escuchar lo que fue esa vida [pasada] durante tanto tiempo, sino para contemplarla en su propia imagen, en su propia memoria. De ahí el inmenso valor de las entidades llamadas cinematecas y encargadas de recoger, conservar y cuidar todo el material cinematográfico posible y en especial el nacional, casi motivo de su funcionamiento. Y aunque el término pueda parecer exagerado, hoy las cinematecas cumplen la misma sagrada misión cultural que las bibliotecas, pero con la ventaja antes anotada de conservar el recuerdo, la memoria nacional en imágenes vivas. Las cinematecas tratan de reparar los estragos que han causado a la conservación de los cines nacionales los motivos de su destrucción casi sistemática; de que no sea 'el cine olvidado'.²

La casi solitaria cruzada de Salcedo en estos campos encontró cierta compañía con la creación de la Cinemateca Distrital en 1971, aunque más en lo referido a la colaboración con sus publicaciones y otras actividades de divulgación, que siempre estuvo dispuesto a brindar, que a tareas relacionadas con el archivo propiamente dicho. Eso sí, disfrutó como el que más la posibilidad de ver todo tipo de cine, en especial "cine viejo todos los días en el horario comercial". En 1979 participó activamente en el proyecto de la Fundación Cinemateca Colombiana que, si bien no logró sobrevivir más de dos años, marcó derroteros importantes para la futura consolidación de un archivo filmico. Dicha iniciativa propendía por "la preservación y el estímulo del patrimonio cinematográfico nacional, y el desarrollo de todas las actividades que tendieran a fomentar la producción y la cultura cinematográfica", y de ella formaron parte el mismo Hernando Salcedo Silva como presidente honorario, Jorge Nieto como director, y un Consejo Directivo integrado por Luis Alberto Álvarez, Isadora de Norden, Hernando Martínez Pardo, Luis Enrique Nieto, Jorge Nieto, Francisco Norden, Enrique Ortiga, Luis Ospina, Hernando Salcedo Silva y Hernando Valencia Goelkel.

En 1986, en su condición de director del Cine Club de Colombia y de la Cinemateca Colombiana, y como responsable de las colecciones pertenecientes a estas entidades, brinda su decidido apoyo a la creación de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. El Cine Club de Colombia acompaña a la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine, al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, a Cine Colombia S.A. y a la Fundación Rómulo Lara en la constitución del nuevo organismo. Salce-

² *Ibid.*

do es nombrado presidente honorario, y durante los pocos meses que transcurrieron entre esos momentos y su repentina desaparición, mostró un entusiasmo singular por la cristalización de uno de sus sueños más acariciados: "Tener un archivo nacional [ya que] nos preocupa nuestra propia cinematografía". Claudia Triana de Vargas, como directora ejecutiva, y Jorge Nieto, como curador, fueron los gestores e iniciadores de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

El crítico

Hernando Salcedo —nuestro vacante crítico de cine— inauguró la sesión del Cine Club del último martes, en la que presentó *Louisiana Story*, con las siguientes palabras [...].

Así encabezó Gabriel García Márquez su columna en *El Espectador* "El cine en Bogotá. Estrenos de la semana", un día de mayo de 1955, para cederle el espacio a Salcedo, quien se despachó con "un lamento por la muerte de Robert Flaherty" y de paso abandonó la vacancia señalada



para entregarse a "esa afición nuestra por escribir sobre cine y ver cine". El texto de Salcedo terminaba así:

Robert Flaherty murió en julio de 1951. Que la presentación de la última de sus películas, *Louisiana Story*, y la gratitud de los que amamos el cine, sea un homenaje a su memoria.

Clara muestra del estilo que siempre lo acompañó: reverencial, apasionado, grandilocuente en ocasiones, pero siempre cargado de una sincera emoción, con un tono de permanente celebración cuando el motivo le gustaba, o con salidas de caballerosa reprobación y fina ironía cuando algo no era de su agrado. Así escribió durante más de treinta años en periódicos (en *El Tiempo* publicó por más de dos décadas), revistas como *Mito*, *Diners*, *Gaceta*, *Cinemateca* y *Cine*, y así preparó sus colaboraciones radiales para emisoras como Sutatenza, HJCK y Radio Nacional (en esta última mantuvo por años diversos espacios dedicados a la crítica, o a la música en el cine, o al jazz), y así también presentó películas antiguas en los sesenta en televisión.

Profesaba una especial admiración por el estadounidense James Agee, "quien hizo de la crítica de cine una obra de arte no solamente por su estilo de gran escritor, poeta, sino porque exponía sus razones de una manera muy sencilla, muy brillante, con humor". Respetaba mucho a André Bazin, "producto del instituto francés, muy intelectual, quien hacía unas críticas excelentes a base de frases muy precisas", y guardaba una curiosa reserva frente a Cabrera Infante:

Caín inventa las cosas más raras y se burla de todo el mundo, y es un irrespetuoso y un loco... Yo tenía fuegos cuando lo leía porque, claro, yo tenía mis amores y temía que le fuera a faltar al respeto a Ginger Rogers, le temía muchísimo porque era una actriz de maravilla y él decía que era una bestia, entonces yo me ponía furioso y decía: ¡ese cubano gran tal por cual!

Un inusual radicalismo le despertaban las entonces nuevas tendencias del análisis filmico surgidas en los sesenta y setenta:

Menos mal que la archifamosa *Cahiers du Cinéma*, al convertirse en una publicación cripto-política y costar un dineral, perdió la mayoría de los lectores... Textos socio-filosóficos-estructuralistas-izquierdistas-pro línea política X, que nada tienen que ver con el cine.

Estas afirmaciones, que datan de 1976, las matizó ligeramente seis años después:

Pensar que cada película por sí misma presenta una serie de problemas específicos, abstraerla de lo que uno pensaba antes, que una película obedece a algo más que a su cédula de ciudadanía, es muy importante. Hay que entrar a descomponerla en sus diferentes partes, tratar de ver cómo funciona cada una de ellas, sus personajes, sus símbolos, etc., y así la película se enriquece muchísimo. Eso es innegable. Salgan como les salgan enemigos al estructuralismo y a la semiología, creo que son muy importantes. Ahora bien, pero manejar esos conceptos, hasta donde sea posible, con cierta sencillez, no tratar de complicarlos y llegar a ser un poco quiméricos, como le ocurre a la señora Kristeva, que es la quintaesencia de la incompreensión.

En el ámbito nacional destacó la presencia de García Márquez a mediados de los cincuenta: "Se preocupa por poner a funcionar al director, pensando en las otras



Hernando Salcedo Silva. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Centro de Documentación).

películas que ha hecho, en los géneros, en la forma como evoluciona el argumento”, lo mismo que siempre reconoció en Hernando Valencia Goelkel un gran escritor en cuyas

[...] críticas supera la barrera de lo literario, y lo excesivamente intelectual de generaciones anteriores, con sus amplios conocimientos sobre cine... persona muy enterada y de gran sensibilidad ante lo plástico.

Para los sesenta menciona a Ugo Barti y a Carlos Álvarez: “los duros, los radicales, se ponían furiosos por el problema político”; y ya para los setenta y comienzos de los ochenta sus opiniones son aún más genéricas: “Alberto Aguirre, bastante preciso pero que desgraciadamente no tuvo continuidad en la crítica”; “el finado Andresito Caicedo, dejó huella, gran escritor, también creía mucho en la semiología”; Juan Diego Caicedo, “muy serio en sus análisis pero muy encumbrado”; Diego León Hoyos, “más moderado, más ameno de leer”. Por último, el “Padre Luis Alberto Álvarez... excelente crítico, sin duda el más importante del momento. Son muy claros y muy didácticos sus razonamientos sobre cine”. Salcedo nunca se ocupó en sus escritos de los críticos colombianos con nombre propio; todas sus apreciaciones provienen de entrevistas que parecieron obligarlo a opinar sobre una cofradía que él prefería no fustigar. Como dijo en una ocasión: “Los estimo mucho a todos”.

Con quien sí fue muy duro fue con él mismo, escribió:

Personalmente no estoy de acuerdo con mis críticas y por varias razones: mi gusto por el cine que en algunos casos es pasión desenfrenada, me fuerza a tolerancias absurdas; mi redacción, que no estilo, es tan dura como la de un picapedrero porque no soy escritor; mi atrasado método conceptualista impide que mis críticas sean esos bloques dogmáticos que ahora tanto gustan; obviamente soy parcial respecto a mis admiraciones cinematográficas aunque realicen o se presenten en películas mediocres, y continuamente estoy rectificando mis entusiasmos u oposiciones respecto a cines que no comprendí bien, llevado de mis primeros e inevitables impulsos... Con la esperanza que nunca debe faltar sobre el cine y sus consecuencias, espero que algún día, aunque sea muy lejano, se profesionalice la crítica como en Europa y Estados Unidos, y no se le abandone al cronista de casos de sangre, al sabelotodo de los periódicos, al amorfo intelectual, al impetuoso universitario o al técnico agrícola, que sin estar interesados por los problemas del cine, que de pronto son más complicados y más sencillos de lo que ellos creen, na-

turalmente rebajan la crítica de cine a croniquilla informativa, por más buena voluntad que le pongan.³

Salcedo aceptaba de buen grado el apelativo de *Padre* que cariñosamente le endilgaban sus conocidos, quizá por la continua mención que él mismo hacía de sus ídolos cinematográficos como las “madres” Garbo, Dietrich o Fontaine, o los “padres” Chaplin, Hawks, Welles o Von Stroheim. Lo suyo era una permanente declaración de amor al cine, y dentro de ello el cine mudo ocupaba un lugar muy especial. Sobre éste escribió lo siguiente:

Para quien aprecia el cine mudo, o aprende a apreciarlo, lo que menos interesa es su antigüedad de cincuenta o muchos más años; por el contrario, nunca termina su sorpresa ni satisfacción al observar que algunos recursos ‘viejos’ son hoy lenguaje común del mejor cine contemporáneo. En mi defensa personal del cine mudo, hay un argumento que me encanta esgrimir y que nunca me cansaré de repetir: si, por ejemplo, un profesor de literatura moderna conoce a fondo a Proust, Joyce, Faulkner y otros gigantes por el estilo, pero confiesa no haber leído a Shakespeare, Cervantes, Goethe y otros grandes clásicos, nadie, naturalmente, le hará caso. Del mismo modo, ¿no resulta absurdo tener a todas horas en la boca a Fellini, Buñuel, Visconti, Herzog y otros favoritos de cineclub, desconociendo por completo a Griffith, Murnau, Von Stroheim, Renoir y demás clásicos? Una verdadera cultura cinematográfica radica en el conocimiento y aceptación de los 82 años de cine, y no en descubrir a Bergman antes que a sus antepasados suecos Stiller y Sjöström.⁴

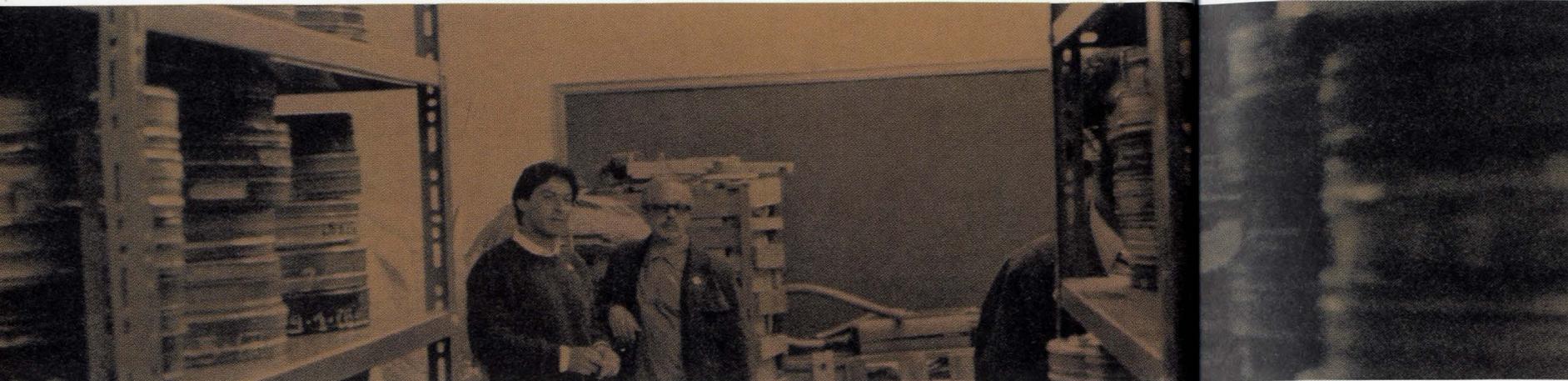
Y fue contundente en su gusto por lo antiguo: “Quien no se fascine con las ‘damas espaciales’ que intercala Méliès en *La conquista del polo*, alternando con planetas y signos zodiacales, no tiene ninguna sensibilidad”.⁵ Dentro de su gusto por lo clásico y un poco a tono con el asunto tratado, pareciera a veces hasta sugerir una pequeña burla de sus propios pensamientos:

Tratando el asunto con pedantería y evocando respetables textos filosóficos, a Chaplin le correspondería la *Suma teológica* tomista, y a Keaton algo por

³ Texto publicado en *Gaceta* 5, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, agosto de 1976.

⁴ Hernando Salcedo Silva, “Vigencia del cine mudo”, en *Dinamiteca* 1, julio de 1977.

⁵ Hernando Salcedo Silva, “Reencuentro con Méliès”, en *Cine* 10, septiembre-octubre de 1982.



el estilo del *Discurso del método*. El uno se aprovecha de la *Suma* del estilo cómico desde su aparición, y el otro integra lo cómico en un método personal de infalible efectividad.⁶

Hernando Salcedo Silva, Cine Club de Colombia.
(Foto A. Dyja). (Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Centro de Documentación).

Texto que contiene, también, disquisiciones como:

Con derecho a teorizar sobre el cine cómico, inmediatamente se plantea el 'misterio' del humor, tantas veces definido sin nunca llegar a nada positivo, porque ese misterio depende de una expresión personal innata no llamada 'humor', sino Rabelais, Shakespeare, Swift, Voltaire, Dickens, Wilde, Shaw, Twain, Chaplin, Tati, Allen o Keaton, y demás grandes humoristas. Cada uno lo define a su manera y sin mayor fatiga por encontrar la palabra o escena que haga reír al encontrarle ese 'otro lado' a la vida real que es la presencia también real de lo cómico en la mayoría de las acciones humanas.⁷

Según se vio en el caso de Flaherty, a la muerte de sus "seres queridos" se expresaba, como debe ser, con emoción verdadera. Dedicó sendas elegías a Chaplin y a Hawks, de las que extractamos:

[...] afecto filial inevitable hacia el gran hombre que llenó de alegría, de risas, momentos muy gratos de nuestra vida. No agradecer lo que Charles Chaplin hizo por el cine, por todos nosotros, sería un acto de lesa ingratitud, de mani-fiesta ineptitud para el cine en particular y para la misma belleza en general.

⁶ Hernando Salcedo Silva, "Redescubrimiento de Buster Keaton", en *Cine 6*, noviembre-diciembre de 1981.
⁷ *Ibid.*

Por eso, su muerte se ha sentido como la de un miembro muy querido de nuestra familia, de nuestro mundo.⁸

Howard Hawks, el más completo de los maestros del cine, ha muerto... Su cine esencial, viril, distinguido, sólo será apreciado por los que buscan en el cine, precisamente, cine y nada más que cine, valiosísima herencia para quien sepa apreciarla y aplicarla al estilo del venerado, del querido maestro H. H.⁹

Escribió Luis Alberto Álvarez:

Difícilmente ha habido alguien en el país que se haya esforzado tanto por crear un cine nacional. Fue un mentor de este cine, apadrinando y defendiendo incluso sus más penosos balbuceos. Su entusiasmo por toda obra cinematográfica realizada en Colombia fue entendido con frecuencia como paternalismo irresponsable, pero, retrospectivamente, se ha demostrado como el espíritu impulsor, el alma de una empresa que parecía imposible, pero que es una realidad.¹⁰

Y así lo demostró Salcedo en sus escritos, empezando por los compilados en el único libro que publicó, *Crónicas del cine colombiano (1897-1950)* (Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981). Allí recogió muchas de sus crónicas publicadas en *El Tiempo* sobre aspectos de la vida cinematográfica colombiana de la primera mitad del siglo XX, a la vez que entregó ocho entrevistas "a los sobrevivientes de los inicios del cine colombiano", realizadas pacientemente a lo largo de años, y que constituyen valiosos testimonios del comienzo de esta aventura.

Salcedo igual se extendía por "el sub-subdesarrollado cine mudo colombiano de cándido primitivismo, como para figurar antes de los hermanos Lumière" para elucubrar sobre el tipo de plano, poses de los artistas, decorados e historias sugeridas, a partir de meras fotografías, lo único que tenía a la mano, como establecía ya para los setenta claras diferencias entre el cortometraje estilo noticiero ("que siempre mira desde afuera el problema que plantea") y el documental ("donde los problemas están mirados desde adentro"), abogaba por la función crítica del cine colombiano ("esencialmente crítica, después artística, si se quiere, pero ante todo crítica... a lo que se está viendo, a las instituciones, a todo ese campo oficial que nos envuelve") era tajante frente "al vulgar estilo ultrapopular inspirado en la televisión", pero en cualquier caso siempre le

⁸ Texto publicado en *Cinemateca 3*, enero de 1978.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Luis Alberto Álvarez, "In memoriam: Hernando Salcedo o el amor al cine", en *Páginas de Cine 2*, 1992.

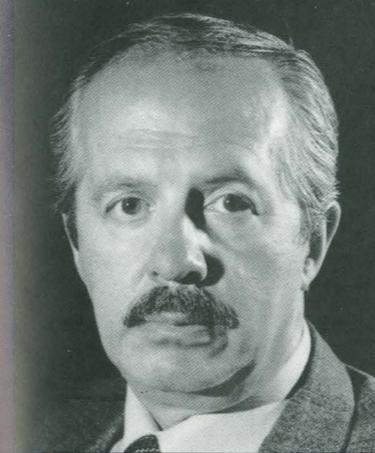


Hernando Salcedo Silva y visitante del Cine Club de Colombia. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Centro de Documentación).

apostó a la necesidad de la existencia de un cine colombiano, observándolo desde la orilla de lo posible y con la esperanza de que se acercara cada vez más a lo mejor, a lo ideal.

Fin

Absurda paradoja que de un personaje como Hernando Salcedo, dedicado en cuerpo y alma a lo audiovisual, no haya quedado casi ningún testimonio filmado o grabado. Su voz debe reposar en los archivos de la Radio Nacional con sus programas y Hernando, todo, apenas quedó en el cortometraje **En busca de María** (1985) de Jorge Nieto y Luis Ospina, donde se resiste a aceptar la pérdida definitiva del más exitoso largometraje silente colombiano **María** (1921) de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, que recuerda haber visto de niño. Invita a no perder la fe y pide encomendarse a Santa Verónica, "que como todos sabemos, es la patrona del cine". Así era Hernando Salcedo Silva. Murió el 18 de enero de 1987 en su ciudad, Bogotá, y aún hoy nos mueve a recordar sus palabras, escritas a propósito de "la muerte de Truffaut tan inesperada, tan innecesaria, que no debe aceptarse".



Hernando Salcedo Silva. (Foto A. Dyja).
(Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Centro de Documentación).

Bibliografía consultada, citada y recomendada

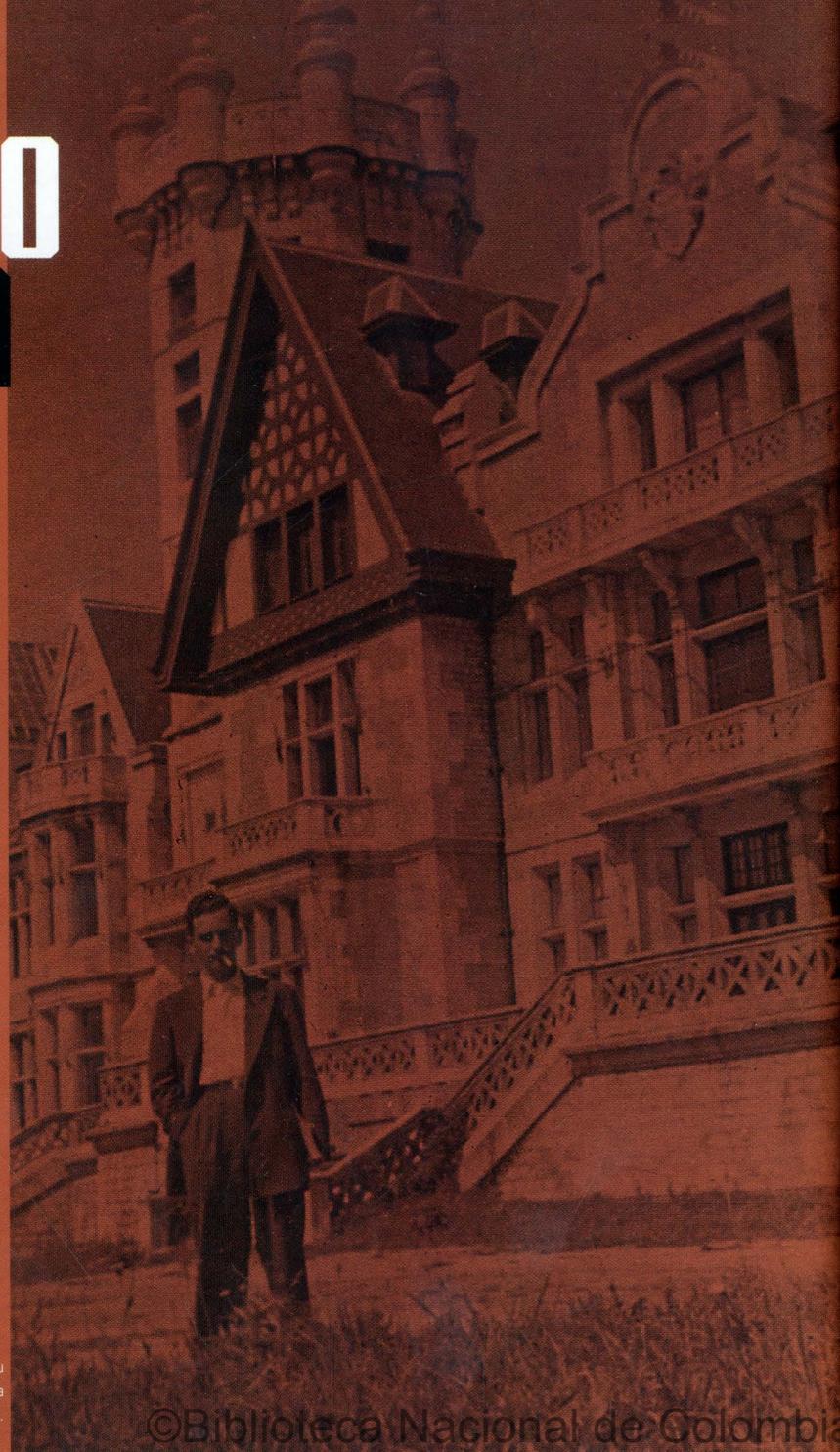
- ÁLVAREZ, Luis Alberto, "In memoriam: Hernando Salcedo o el amor al cine", en *Páginas de Cine*, vol. 2, Universidad de Antioquia, 1992.
- CHAPARRO VALDERRAMA, Hugo, "Homenaje a Hernando Salcedo Silva", en *Cinemateca 7*, julio de 1987.
- DÍAZ CAMARGO, Vicente, "El hombre que vio demasiado, Homenaje a Hernando Salcedo Silva", en *Arcadia va al Cine 16*, junio-julio de 1987.
- GILARD, Jacques, "García Márquez, crítico de cine", en *Trailer 6*, junio-julio 1981.
- "La crítica en escena", entrevista a Luis Alberto Álvarez, en *Arcadia va al Cine 14-15*, abril de 1987.
- LEÓN, Alberto, "Entrevista a Hernando Salcedo Silva", en *Cine 9*, julio-agosto de 1982.
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina, 1978.
- RAMOS GARBIRAS, Alberto, y Francisco Kurek, "Entrevista a Hernando Salcedo Silva, padre del cineclubismo en Colombia", en *Trailer 6*, junio-julio de 1981.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Alberto, "Entrevista con Hernando Salcedo Silva", en *Ojo al Cine 3-4*, 1976.
- SALCEDO SILVA, Hernando, "Sobre crítica y críticos de cine", en *Gaceta 5*, agosto de 1976.
- , "Vigencia del cine mudo", en *Cinemateca 1*, julio de 1977.
- , "La Colombia Film de Cali", en *Cinemateca 3*, enero de 1978.
- , "Charles Chaplin", en *Cinemateca 3*, enero de 1978.
- , "Howard Hawks", en *Cinemateca 3*, enero de 1978.
- , "Al margen de la historia del cine colombiano", en *Cinemateca 5*, agosto de 1978.
- , "Cine colombiano, los años veinte", en *Cine 1*, octubre de 1980.
- , *Crónicas del cine colombiano (1897-1950)*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981.
- , "¿Nacionalización del desnudo?", en *Cine 3*, abril-mayo de 1981.
- , "Réquiem por René Clair", en *Cine 3*, abril-mayo de 1981.
- , "Redescubrimiento de Buster Keaton", en *Cine 6*, noviembre-diciembre de 1981.
- , "Voluptuosidad del melodrama", en *Cine 7*, marzo-abril de 1982.
- , "Reencuentro con Georges Méliès", en *Cine 10*, septiembre-octubre de 1982.
- , "El cine olvidado de América Latina", en *Cine 10*, septiembre-octubre de 1982.
- VALVERDE, Umberto, "Entrevista con Hernando Salcedo Silva", en *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá, Toro Nuevo, 1978.
- , "La historia como leyenda", en *Trailer 7*, abril-mayo de 1982.

HERNANDO VALENCIA GOELKEL

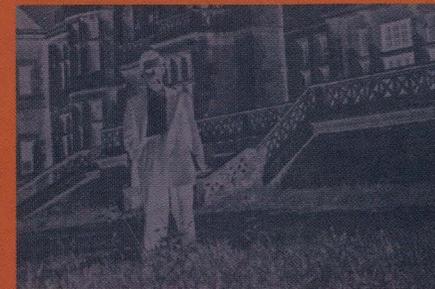
(1928-2004)

Alberto Navarro

Hernando Valencia Goelkel en su
juventud en Alemania. (Casa de Poesía
Silva, Centro de Documentación).



Por muchas y muy válidas razones, Hernando Valencia Goelkel, quien murió en Bogotá el 26 de abril de 2004, tiene un lugar asegurado en la historia de la vida intelectual de Colombia. Quizás la principal de ellas es haber sido el fundador, a mediados del siglo pasado, junto con Jorge Gaitán Durán, de *Mito*, revista que en una de las muchas épocas oscuras de nuestra historia puso en el conocimiento de los colombianos los temas del mundo e hizo de los temas nacionales el centro de un debate que, por voluntad de sus fundadores, siempre se adelantó dentro de ciertos límites, que no fueron otros que el respeto por las ideas y la validez intelectual de los argumentos.



Hoy la importancia de *Mito* y su lugar en la historia es casi un lugar común, y continúa siendo motivo de admiración que en un país que en apariencia era profundamente religioso y provinciano, y que además estaba bajo una dictadura, existiera una revista cuyo contenido presentaba artículos y traducciones de escritores que, se reconocería más adelante, marcaron la época y definieron la que vendría posteriormente, como Vicente Aleixandre, Julio Cortázar, Jorge Guillén, Carlos Fuentes, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Georg Lukács, Octavio Paz y Jean Paul Sartre, además de muchos colaboradores nacionales, los cuales trataron todo tipo de asuntos, desde la sexualidad de una familia campesina hasta las condiciones en las cárceles. Durante siete años, en 42 ediciones, en medio de un entorno de odio y fanatismo, *Mito* adhirió a la libertad de expresión como un valor fundamental, abriendo sus páginas a escritores de todas las tendencias, incluso a sus mismos contradictores, que la veían como la creación de un grupo de intelectuales pequeñoburgueses.

Después de la desaparición de *Mito*, Valencia Goelkel, que había estudiado filosofía y letras en Madrid, pero cuya verdadera educación fueron los libros, se encargó de la redacción de *Eco*, cuya bandera la proclamaba como la Revista de la Cultura de Occidente, y que hasta la llegada de Valencia Goelkel se dedicaba principalmente al humanismo centro europeo, publicando mayormente

traducciones de pensadores europeos. Valencia Goelkel cambió el enfoque y la revista pasó a ocuparse también de las nuevas tendencias de la literatura colombiana y latinoamericana. Muchos de los artículos y ensayos de Valencia Goelkel aparecieron en esas dos revistas, junto con innumerables traducciones.

Fue Hernando Valencia Goelkel el principal —y quizás aquí cabe decir *el único*— crítico literario que hubo en Colombia por muchos años, cuyas reflexiones sobre el quehacer literario pueden equipararse a las de Edmund Wilson u Octavio Paz. Sin embargo, entre nosotros su reputación no trascendió al público general y su importancia no era reconocida fuera de un pequeño círculo, principalmente académico, que casi podría considerarse elitista. A esto contribuyó, no debe quedar la menor duda, su discreción personal. Pero otras fueron las circunstancias fuera de Colombia, donde escritores como Octavio Paz y Julio Ramón Ribeyro

hablaban de él como uno de los mayores críticos literarios del continente.

Es un comentario, quizás saludable, de una cierta forma de evaluar las noticias por parte de la prensa nacional, que a la muerte de Valencia Goelkel todos los artículos y las notas publicadas sobre él mencionaron su dimensión como ensayista, crítico literario y traductor, e ignoraron un aspecto de su trabajo, el de crítico de cine, el cual había sido publicado en una revista popular, la que supuestamente llegaba a un público más amplio y variado. Puesto que sus ensayos y traducciones aparecieron principalmente en revistas de densos contenidos y escasa circulación, o se encuentran en libros que muy pocos conocen (¿cuántas personas han leído o saben quién es George Steiner, que fue traducido al español por Valencia Goelkel?), lo anterior puede servir también como reflexión sobre la efímera naturaleza de la nota periodística y sobre el carácter perecedero de la crítica cinematográfica.

Son entonces sus comentarios cinematográficos los que al final han acabado resultando el aspecto más olvidado del trabajo de Valencia Goelkel. Algunos de sus ensayos y comentarios sobre este tema aparecieron en *Mito* y *Eco*, u otras publicaciones o periódicos nacionales, pero fue en *Cromos*, una revista de interés general, donde Valencia Goelkel publicaría, por varios años, semana tras semana, lo que pensaba de las películas en la cartelera bogotana, y son esas consideraciones las que constituyen el grueso de su obra sobre el cine.

También, en vista de lo anterior, resulta paradójico que antes de que los artículos y ensayos literarios de Valencia Goelkel se recopilaran en forma de libro (*Crónicas de libros, El arte viejo de hacer novelas, Oficio crítico y La lección del olvidado*), la primera publicación en esa forma de sus escritos fue *Crónicas de cine*, un compendio de sus artículos sobre este tema, publicado por la Cinemateca Distrital de Bogotá. Juan Gustavo Cobo Borda e Isadora de Norden, literalmente a escondidas de Valencia Goelkel y sin su autorización (como lo reconoce el mismo Cobo Borda) buscaron y recogieron esos artículos que habían aparecido aquí y allá, y que Cobo Borda seleccionó y ordenó por temática. Además de salvarlos del completo olvido y garantizar su preservación, esas reseñas dieron a conocer a Valencia Goelkel a una nueva generación de cinéfilos que tenía, si es que tenía alguna, tan sólo una vaga referencia de su trabajo como crítico de cine.

Al hablar de “La crítica y el público” en una nota aparecida *Cromos*, decía Valencia Goelkel:

[...] la labor negativa de un crítico es erosiva, no demoleadora... un buen film tiene más eficacia positiva en la formación del gusto, en el ataque frontal contra los lugares comunes, en el estímulo de inquietudes inéditas, que todas las páginas que puedan escribirse a favor o en contra de determinado tipo de cine. Lo cual nos lleva a poner, una vez más, de presente la que, en el fondo, es la verdadera función del comentarista: la de anotar la *mera*

presencia, la *existencia* de ese infrecuente fenómeno que es una buena película.

Y en el prólogo de Cobo Borda a *Crónicas de cine* hay una cita tomada del ensayo sobre **Hiroshima mon amour** publicado en *Mito* en 1960:

La gente va al cine por muchos motivos; uno de ellos es que se trata del único arte popular de nuestro tiempo, es decir, de la única manera de entrar en contacto (deliberada o espontánea e involuntariamente, si se quiere) con la belleza.

Esas dos ideas condensan de manera sencilla y elocuente, además de elegante, la forma como Valencia Goelkel concibió su trabajo de crítico y comentarista cinematográfico. El oficio implicaba traer a colación una amplia gama de los temas de la época, estableciendo las conexiones que una película tenía con otras de naturaleza similar o diferente, y con el entorno general en que había sido hecha y era exhibida al público. Sin pedantería alguna (detestaba a los pedantes) establecía un diálogo con el lector y se adentraba con él dentro del territorio de una película, acompañados los dos por su enorme caudal de conocimientos, que iban desde el béisbol y los caballos de carreras hasta los clásicos españoles y los filósofos griegos. Así haya sido en una revista literaria (*Mito*, en el artículo sobre **Rififi**), ¿qué crítico —no sólo colombiano, sino de cualquier lugar del mundo— utilizaría como referencia la obra de fray Antonio de Guevara para ilustrar un punto sobre el carácter de la moral burguesa? Y la manera

Hernando Valencia Goelkel y el poeta Eduardo Cote Lamus. (Casa de Poesía Silva, Centro de Documentación).



como lo hacía dejaba en claro lo que afirmaba a la vez que hacía sentir al lector que era algo que éste también sabía, o de alguna forma conocía. Y para ilustrar otro contexto, esta vez el de la frescura imaginativa, mencionaba al ratón Mickey, el pato Donald; a Droopy y Mister Magoo. Puede que lo primero indique erudición y lo segundo que se está al tanto de las tiras cómicas dominicales, pero por sí mismo ello indica el rango que deben tener los conocimientos e intereses de un verdadero crítico, si va a servir de guía a sus lectores.

Mientras cubría (no se me ocurre otro término que este anglicismo) una película, Valencia Goelkel introducía en sus consideraciones sus conocimientos, sus pasiones y sus aversiones. No vacilaba en citar a Hegel, Stendhal, Pierre Salinger, Cesare Pavese, Cyril Connolly o Scott Fitzgerald, hacía mención de un acontecimiento político o de una posición o actitud, para establecer qué significaba un filme, o mejor, lo que éste era a los ojos de las experiencias o los conocimientos de quienes lo veían. En uno de sus comentarios de los años sesenta, para describir de manera negativa el contenido ideológico de un filme, empleó la expresión corrección política, un término que con el correr de los años, y más concretamente hasta el momento actual, llegaría a definir lo que se podía (y debía) escribir o decir en público. Todo ello contribuía a iluminar al lector, a ilustrarlo sobre lo que había visto o iba a ver.

Lo anterior iba acompañado de un conocimiento profundo del oficio —que no arte— de hacer

películas. En el ensayo antes mencionado sobre *Hiroshima mon amour* Valencia Goelkel contrapone, con la propiedad que nace del conocimiento, las ideas sobre el montaje cinematográfico de dos grandes teóricos, Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, y a través del análisis de éstas presenta una interpretación de la esencia del film y su alcance, y de allí lo lleva hasta su significado último: "cada evocación lo deforma o lo destruye; de *Hiroshima* no está quedando nada, sino la forma pura de un esquema riguroso y clarividente". Cuarenta años después esa apreciación no puede ser vista sino como anticipatoria, a pesar del disgusto y rechazo que una apreciación tal de sus palabras generaría en Valencia Goelkel.

El plano, o mejor dicho, el plano cinematográfico y su función en la narración de un filme no era algo desconocido para Valencia Goelkel. Permanentemente presentaba al lector (y no podemos olvidar que en la mayoría de los casos estamos hablando del lector de *Cromas*) su interpretación de cómo se emplea y lo que éste significa en el contexto general del filme. Conocía perfectamente bien su función y lo que el plano implicaba para el lenguaje cinematográfico, y no temía referirse a él con fines de ilustración.

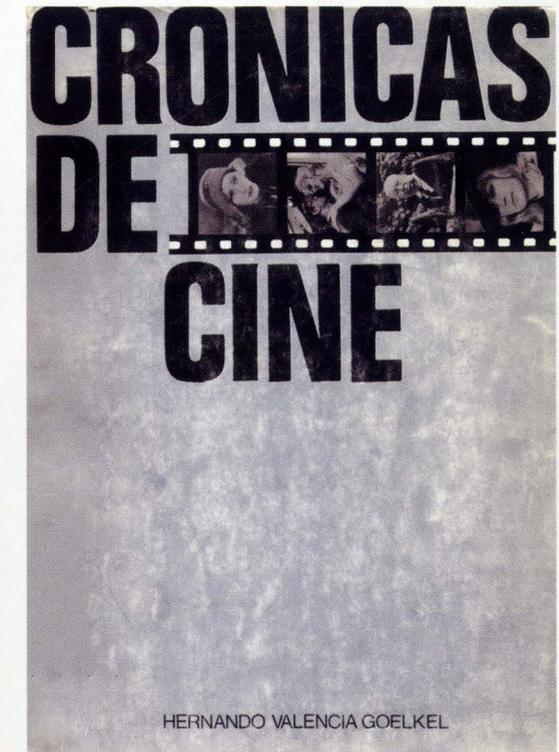
Otro aspecto que diferenciaba la crítica de Valencia Goelkel de la crítica de cine que hasta entonces se había hecho en Colombia —y, sin duda, de la que se ha hecho posteriormente— era su capacidad (o audacia, según algunos) para tratar temas que, por lo general, en el caso de películas

extranjeras, el crítico de cine nacional consideraba vedados, como es el caso de la actuación. Al hablar de *El viejo y el mar* decía:

Una de las circunstancias por las cuales *El viejo y el mar* no se convirtió en una película memorable es la actuación de Spencer Tracy. La escogencia del veterano actor fue desdichada; nunca, en ningún momento Tracy nos hace olvidar al actor —al protagonista de esta y aquella película—, al tipo bonachón, rudo, sentimental y comprensivo, etc., etc., que ha interpretado a lo largo de una carrera que dura ya más de veinte años. Como Gary Cooper, como James Stewart, Spencer Tracy tiene la capacidad suficiente para que los personajes parezcan adaptarse a su propio personaje... Pero si Spencer Tracy es un buen actor dentro de su sólito personaje agradable y afectuoso, no es, en cambio, el pescador de la novela.

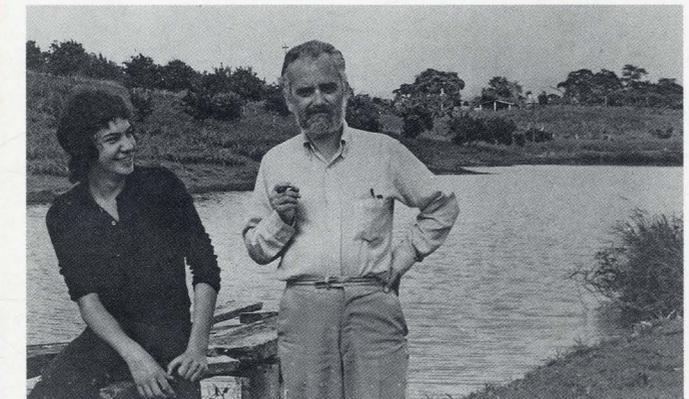
Aquí no estaba tomando ideas prestadas, publicadas antes en la prensa internacional, sino que extraía de su propia experiencia como espectador de los filmes de Tracy, de su conocimiento de los papeles —casi siempre homogéneos— que con indudable dignidad había desempeñado el actor hollywoodense.

Espero que quede claro que lo que aquí se trata es del alcance de la crítica cinematográfica de Hernando Valencia Goelkel. Una crítica que no correspondía a una visión limitada por las restricciones —sin duda reales— que para



Portada de *Crónicas de Cine*, (Cinemateca Distrital, 1974).

Hernando Valencia Goelkel con su hijo, 1973. (Casa de Poesía Silva, Centro de Documentación).



muchos en nuestro medio implican el lenguaje o la cultura, sino más bien que desde una concepción universal (o cosmopolita, como se prefiera) Valencia Goelkel proponía a sus lectores (básicamente los lectores de una revista popular) una mirada informada, inteligente, y sobre todo iluminadora, sobre una película. Y esa mirada no temía acudir, sin atisbo de condescendencia, a la filosofía, a los clásicos, al pensamiento contemporáneo y a lo que de manera poco definible se llama "el espíritu de los tiempos", aquello que supuestamente comprende toda la atmósfera de un momento dado en la historia.

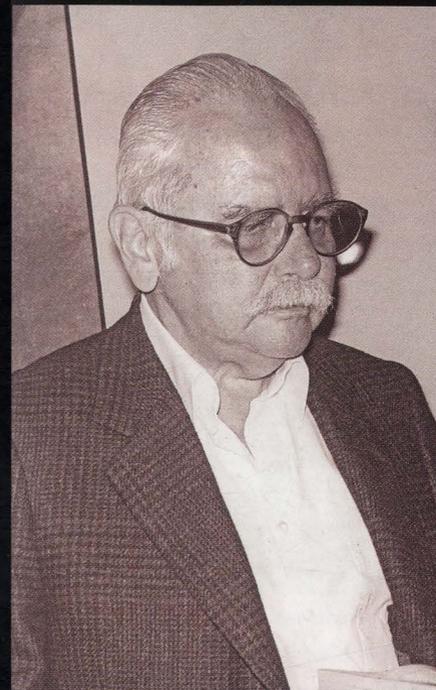
Pero más que analizar un filme (aunque, como se ve por lo dicho antes, había parte de esto) Valencia Goelkel compartía con el lector su reacción, inteligente e informada frente a una película, sin temor a expresar consideraciones negativas sobre obras que por diversas razones lograban el favor (cuando no el fervor) del público. No analizaba un filme "objetivamente" según una escuela de pensamiento o un método, sino que más bien invitaba a considerarlo dentro de un contexto cultural (aunque universal, también local) que tomaba en cuenta cómo y por qué un filme despertaba, o debería despertar, la atención o la ignorancia del público.

Todo esto era hecho con gracia y con un trasfondo de ironía y escepticismo que correspondían al hombre. Sus opiniones sobre la descripción de los filmes según su origen nacional (los filmes norteamericanos suelen ser "deslumbrantes" o "excitantes"; los franceses "francos" y "revela-

dores"; los italianos "grandiosos" o "conmovedores"; los rusos, escuetamente, son casi siempre "épicos"), o por duración (si todo film de más de tres horas de duración es una epopeya, entonces no cabe discusión sobre la justeza del calificativo; *Éxodo* cumple ese requisito, y aun le sobran treinta y dos minutos) o contenido (las orgías paganas —inevitables por lo común en este tipo de producciones— se reducen en *Ben Hur* a unos segundos de coreografía antillana) son tan acertadas como venenosas.

Pero la pregunta relevante es: ¿en qué concierne hoy en día lo que alguien, por más ilustre e inteligente que haya sido, pensó y escribió sobre filmes olvidados o tan sólo vagamente recordados en clases o conferencias sobre la historia del cine? ¿Qué significan Alain Resnais, Ingmar Bergman, George Stevens, Federico Fellini, Richard Burton, William Wyler y otros muchos frente a los actuales intereses de la audiencia? Para esto no hay respuesta diferente a que los ensayos y reseñas de Valencia Goelkel tienen una vida propia, con mucho independiente de su objeto, vida que ha sido determinada por la fuerza de la inteligencia y el amor por el cine que expresa su autor y por la manera como lo dice. Uno no tiene que haber visto —aunque ayudaría— *La gran ilusión* para disfrutar el comentario de Valencia Goelkel sobre su insólito éxito y la maestría de su estilo. Las palabras del comentarista, justas, exactas, adecuadas, transmiten esa sorpresa y ese reconocimiento. Son ideas que de alguna manera llevan al espectador hasta su presente y enriquecen su visión.

Hernando Valencia Goelkel en la Casa de Poesía Silva, agosto de 1994. (Casa de Poesía Silva, Centro de Documentación).



Con la literatura, el cine fue uno de los amores de Valencia Goelkel, un amor que en su discurso de aceptación del Premio Silva a la Crítica Literaria lamentó no haber tratado más en detalle. Y fue un amor que estuvo con él hasta el final. Ya enfermo lo acompañé a ver *Pulp fiction* y, a pesar de que, a mis ojos, era claro que el despliegue de talento narrativo de Tarantino no lo impresionaba, Valencia Goelkel debía considerarlo más un artificio que una expresión técnica subordinada a lo que se quiere decir; su comentario al final de la película ocultaba cualquier juicio de valor. Fue la expresión de alguien que por cortesía no quería comprometerse a juzgar de antemano sin tener a mano los elementos necesarios para el análisis suficiente de una película que, cierto o falso, pretendía romper con los paradigmas de la estructura cinematográfica.

Conociendo el rechazo de Valencia Goelkel a toda referencia pública a su vida personal (en dos ocasiones lo vi molesto ante comentarios hechos respecto a su actitud y su trabajo, uno por Jaime Manrique Ardila en las páginas de *Cinemateca*, y otro por Gabriel García Márquez en su columna de *El Espectador*) no he querido hablar de la persona detrás de lo que arriba se menciona; sin embargo creo que no sería justo terminar sin mencionar la dignidad y entereza con las cuales terminó sus días. Hasta el último momento conservó su inquietud y curiosidad sobre los asuntos humanos, asuntos que, después de todo, son el tema de toda obra literaria o cinematográfica.

LUIS ALBERTO ÁLVAREZ, CRÍTICO DE CINE

(1945-1996)



Luis Alberto Álvarez y colaboradores de la revista *Kinetoscopia* en el Colombo Americano de Medellín.
(Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).

Juan Carlos González

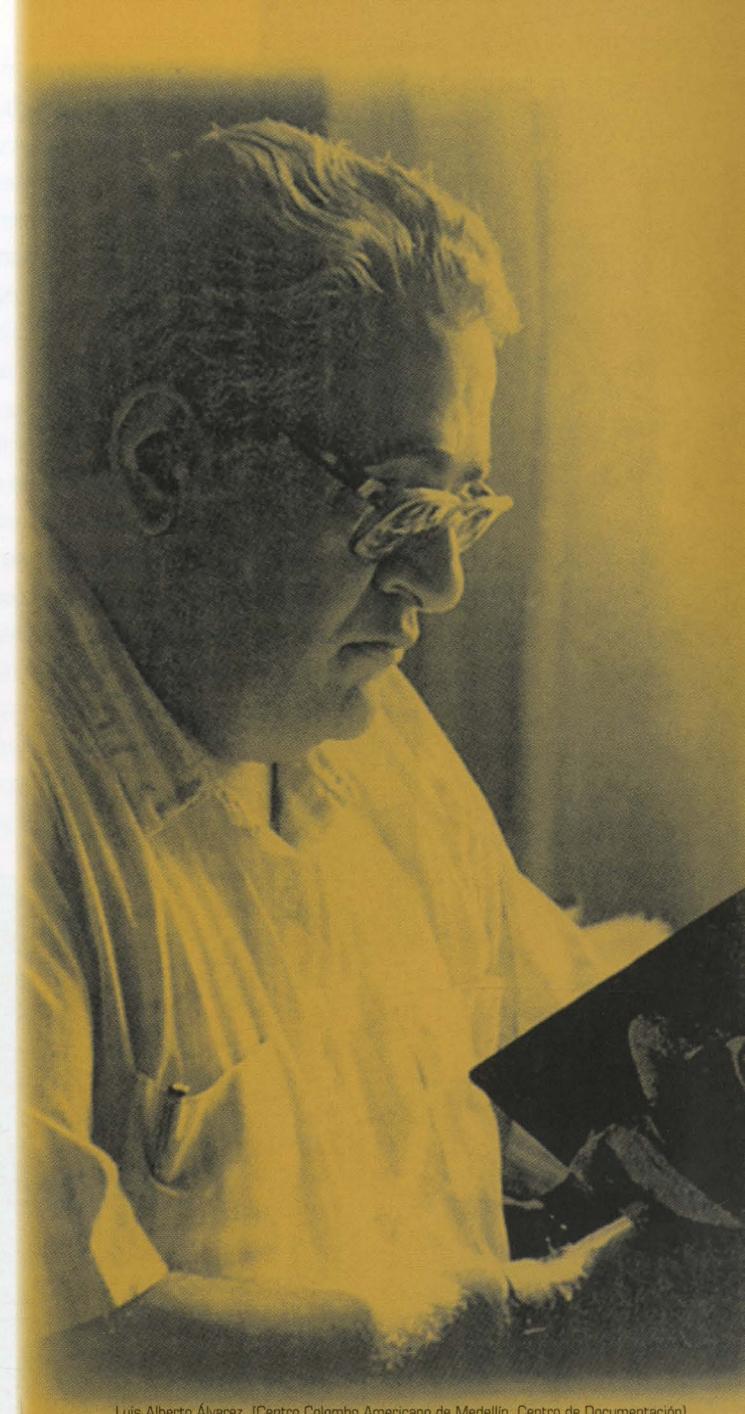
En un día claro se ve para siempre.

Juan Carlos González A.

Como crítico de cine, el sacerdote claretiano Luis Alberto Álvarez Córdoba parece que disfrutó de muchos días claros, pues su visión —a ocho años de su muerte— mantiene una permanencia y una atemporalidad que sólo se explica por la contundencia férrea de sus conceptos, alejados del vaivén de las modas y de la tendenciosa familiaridad derivada del contacto permanente con la gente del medio filmico.

Su obra crítica, publicada mayormente en las páginas dominicales del periódico *El Colombiano* y en la revista *Kinetoscopia*, constituye un corpus ensayístico de grandes alcances, pues si algo tuvo Luis Alberto fue una mirada amplia, quizá demasiado para los límites parroquiales de nuestro país y muy seguramente demasiado amplia para lo que la Iglesia católica —a la que como sacerdote debía fidelidad— deseaba. No se trata, de ningún modo, de textos incendiarios ni polémicos bajo óptica alguna, pero sí provistos de una universalidad tan rotunda y liberal que eran capaces de abarcar e incluir en el cine todas las artes, la filosofía, la religión, la política y la actualidad, con lo compleja y controversial que ésta pueda ser.

Nada parecía escapar a su análisis. Su formación sacerdotal le permitió viajar a Europa y nutrirse de un espíritu renacentista y cosmopolita que se refleja en su capacidad de apreciar el cine como un compendio artístico, escudriñando cada clave que el director o el guionista introducían en forma de referencias visuales o auditivas, para pasar a explicarlas con el dominio de un experto, pero también con la sencillez de un maestro. Si Fanny Ardant aparecía disfrazada de bufón en **Confidencialmente tuya** no era casual, era una alusión al *Rigoletto* de Verdi y al teatro de Víctor Hugo; en **La hora del lobo** hay un teatro de marionetas en actividad, quizá con una obra intrascendente, pero Luis Alberto sabía que interpretaban **La flauta mágica** en el momento en que Tamino recita su "Oh, noche eterna", y por qué lo hacían.



Luis Alberto Álvarez. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).



Luis Alberto Álvarez. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).

Poseedor de tan enorme conocimiento, sin embargo, la llaneza y la limpieza de su escritura fueron características. Mientras muchos críticos se engolosinaban con el lenguaje y los juegos de palabras, reemplazando con la confusión verbal su falta de argumentos, el estilo de Luis Alberto parecía transparente. Su lenguaje era sencillo, muy consciente siempre del público que lo leía, pero no por eso desprovisto de sentimiento: a veces el ardor lo traicionaba y era fácil descubrirlo emocionado ante una narración poderosa, ante una puesta en escena lograda, ante una actuación desbordada, ante el rostro de una de las mujeres de celuloide que amaba. En esos casos saludaba con elogios lo que le parecía bello, lo que le generaba respeto. Caso contrario ocurría cuando olía una trampa, una manipulación o un descuido: aunque nunca utilizó argumentos de bajo calibre ni apeló a la censura, era evidente su desilusión, como si el personaje de turno hu-

biera traicionado su confianza. Si el cineasta era colombiano, el dolor era aún mayor.

Esa fe que mencionamos la tenía depositada en unos nombres precisos: Griffith, Dreyer, Keaton, Renoir, Tarkovski, Bergman, Fellini, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Truffaut, Bertolucci, Fassbinder, Woody Allen, Scorsese, Wenders, Altman. A ellos dedicó sus ensayos más largos, sus textos más iluminadores. El afecto que estos directores le generaban se traducía en unas palabras que más que generosas intentaban ser justas, que antes que adular descubrían. "Tengo una fuerte esperanza", tituló su texto sobre la muerte de Rossellini (*El Colombiano*, 6 de octubre de 1977), y allí escribía: "En realidad Roberto Rossellini era un humanista de profunda ternura, un incansable buscador de la naturaleza del hombre". Parece estar describiéndose: el objeto de la búsqueda de Luis Alberto fue siempre el hombre.

Y allí el espíritu del sacerdote que era salía a flote y se iba a cine con él. Su punto de vista antropocéntrico le hacía sentirse cerca de directores con afanes similares y muy lejos de aquellos que volvían objetos al ser humano, que ridiculizaban y relativizaban sus valores, que imponían la violencia a la razón y a las ideas. Con los filmes realizados bajo esos preceptos era implacable, así vinieran precedidos de honores, fama y premios. Luis Alberto nunca aceptó que el cine se desviara de los objetivos humanistas que él promovía en su columna, pues advertía que el cine de los antivalores era de fácil expansión y masivo consumo, lo que ponía en peligro la supervivencia del séptimo arte tal como él lo entendía.

Para él, el cine tenía la misión de explorar las posibilidades humanas, reconocer sus debilidades, exaltar su espíritu, regocijarse con su corporalidad y expresar el estado del hombre

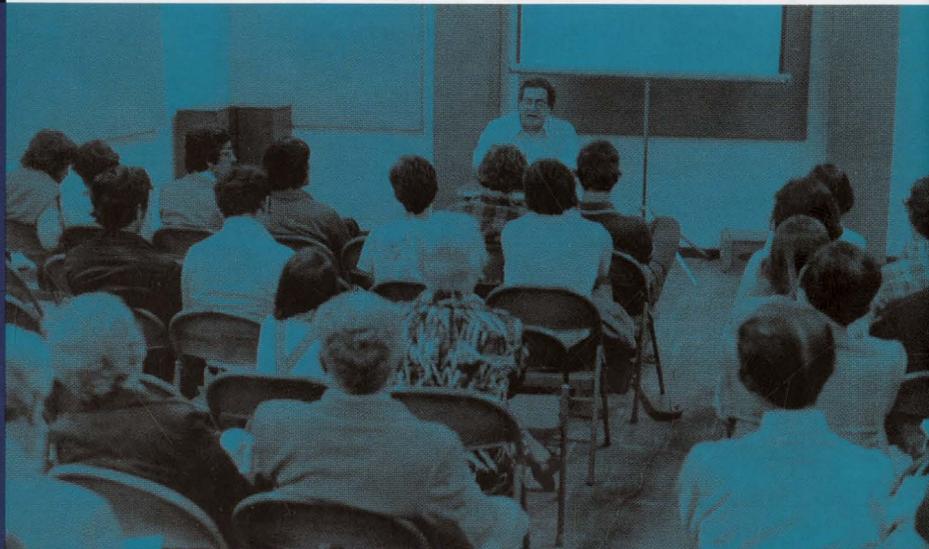
y de la sociedad en el momento mismo en que se filmaba la película. Luis Alberto buscaba el cine de los afectos, de la sonrisa, del calor humano. La pantalla debía latir al unísono con el pulso del hombre, debía temblar de frío o de emoción, debía reflejarnos en nuestra pequeñez y en nuestra grandeza. Cualquier otro camino era la ruta equivocada, era asomarse a la despersonalización, al trucaje sin justificación, a la violencia desprovista de piedad.

Buena parte de su éxito se debe también al generoso espacio con el que contaba en las páginas de *El Colombiano*. Es difícil para los cánones del periodismo actual pensar en la posibilidad de reservar una página entera de la edición dominical de un periódico a una columna. Pero ese era, con todo lo extraño que parezca, el espacio del que Luis Alberto disponía: una página completa. Allí podía explayarse en sus conceptos, argumentar sin temor de

quedarse corto, superando el esquema de la simple reseña, y enseñar, enseñar, siempre enseñar.

Nunca dejaré de decir que sus textos dominicales eran una escuela de cine: la mejor que uno podía tomar; sólo había que dejarse contagiar de su emoción. A propósito de la aparición del tercer volumen de *Páginas de cine* —la recopilación de sus textos editada por la Universidad de Antioquia— escribía yo (me atrevo a autocitarme, pues sigo pensando lo mismo) que:

Luis Alberto no escribía para él o para sus amigos, lo hacía pensando que esos textos podrían ser utilizados básicamente como una herramienta para *aprender* y no como un divertimento privado digno de alguna feria de las vanidades. Y esto se lograba, por supuesto, apelando a la



Conferencia de Luis Alberto Álvarez. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).



Equipo de redacción inicial de *Kinetoscopia*. De pie: Luis Alberto Álvarez, Hugo Chaparro y Santiago Gómez. Sentados de izq. a der: Fernando Arenas, Aldemar Betancur, Paul Bardwell y Juan Guillermo López. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).

sencillez de su prosa y a la claridad de sus conceptos, nunca demasiado complejos, nunca pretenciosos y siempre prestos a brindar una información precisa y completa, sin perder de vista que el lector no tenía por qué saber de antemano quiénes eran, por ejemplo, Orson Welles o François Truffaut, pero obviamente tampoco —y es un pecado frecuente entre la crítica— subestimando a ese mismo lector. Su lenguaje, cuidado pero nunca críptico, no se perdía en juegos de palabras ni en calambures idiomáticos. Su prosa era diáfana, concreta y de un enorme rigor, que más que pontificar daba cuenta del peso de sus conceptos. Para él, la crítica tenía un espacio propio, que había que defender, valorar y respetar, pues difundir el conocimiento que tenía era una manera de impedir que los distribuidores moldearan y manipularan al espectador a su amaño, creando un público pasivo y poco exigente.¹

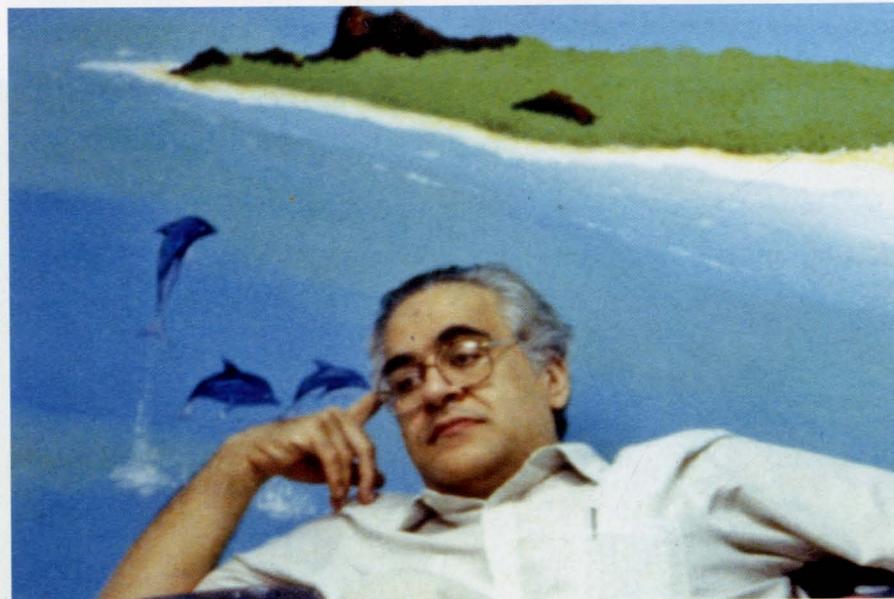
En este aspecto, su lucha contra los exhibidores y distribuidores de cine comercial fue proverbial. En los años setenta llegaba al país un cine plural, mezcla de entretenimiento con obras de arte y ensayo, lo que permitía una feliz pero frágil convivencia entre los interesados en las películas simplemente como diversión y aquellos que, como Luis Alberto, vibraban con el cine de intenciones artísticas. Pero en los años ochenta la balanza se desequilibró y el cine de autor se convirtió en objeto en vías de extinción, reducido a salas periféricas, a pocos días en

cartelera, a retrasos en su exhibición que podían llegar o superar el lustro, o a que simplemente no se exhibiera, sin que mediara explicación alguna. Nada parecía contener la arremetida del cine comercial, ni siquiera la voz de Luis Alberto, que cada semana se lanzaba contra esos molinos de viento devenidos en gigantes. Él sabía que toda lucha era poca y que si no se le hacía frente a la arremetida de Hollywood no volveríamos a ver buen cine. Tristemente fuimos pasivos. Miren la cartelera de cine hoy día: de esos males nos estaba advirtiendo.

Pero que no se piense por esto que sus textos no tenían capacidad de convocatoria. Por el contrario, una película que Luis Alberto recomendara se convertía en suceso en Medellín, sobre todo si iba a estar pocos días en cartelera o si hacía parte de un ciclo que jamás volvería. Recuerdo el domingo que escribió sobre **Las montañas de la luna**, de Bob Rafelson, que se exhibía ese día en la sala de cine del MAMM. En la tarde la silletería del teatro no dio abasto para la enorme cantidad de público que quería ver el filme, atraído por sus argumentos a favor del mismo. La gente creía en él, confiaba en su sinceridad y en su criterio independiente. ¿Qué mejor elogio podía recibir un crítico de cine?

¹ J.C. González, "Las palabras amadas", en *Kinetoscopia* 47, vol. 9, Medellín, Centro Colombo Americano, 1998, pp. 76-79.

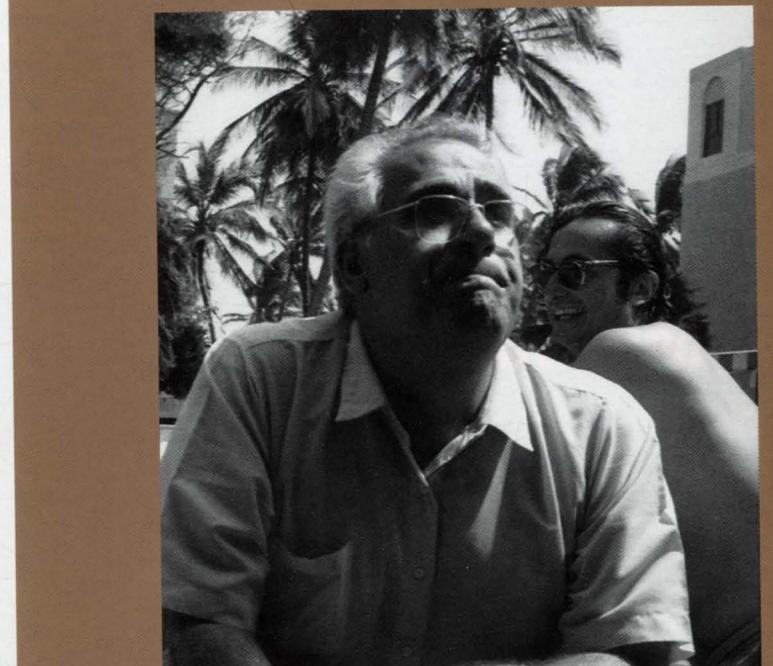
Luis Alberto Álvarez. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).



Si hay algo que se debe lamentar es que sus textos no alcanzaran en su momento la resonancia nacional que se merecían. Aunque Luis Alberto colaboró con medios nacionales, tanto gubernamentales como privados, la mayoría de su obra en vida sólo la disfrutó el público regional, con las limitaciones que eso implicaba en cuanto a número de lectores y a la influencia que pudiera tener frente a la opinión nacional en un país que, como éste, tiende a subvalorar lo que no se genera desde la capital. Afortunadamente la publicación de los tres volúmenes de *Páginas de cine* ha permitido que su obra sea descubierta por unos y redescubierta por otros que alguna vez leyeron sus artículos, pero que ya no los recordaban. La sorpresa de ambos ha sido casi la misma: las palabras de Luis Alberto se sostienen por sí solas todavía, tan sugerentes y vitales como cuando fueron escritas. El inevitable y natural desgaste producido por el tiempo las ha respetado.

En un día claro se ve para siempre es una película que dirigió Vincente Minnelli en 1970 y que protagonizaron Barbra Streisand e Yves Montand. Utilizando el título, podríamos decir que la luz que irradiaban las palabras de Luis Alberto Álvarez alumbró sus días y le permitió ver el cine para siempre. Su corazón falló un día; su mirada continúa invicta.

Luis Alberto Álvarez y Sergio Cabrera. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).



Luis Alberto Álvarez y Luis Ospina. (Centro Colombo Americano de Medellín, Centro de Documentación).

REVISTAS DE CINE EN COLOMBIA

LA OTRA
MISMA
HISTORIA

Pedro Adrián Zuluaga

El trayecto de las revistas de cine en Colombia es tan azaroso e incierto como el de las propias imágenes en movimiento: esfuerzos aislados pero ininterrumpidos que compiten en terquedad con las quijotadas de quienes han hecho las películas nacionales: una historia paralela cuyos cabos andan sueltos y cuyo relato justo llenaría muchísimas más páginas de las disponibles para este artículo.

Lo que se puede reconstruir de ese itinerario, lo que queda y que finalmente importa más que lo que se perdió, permite intuir que aquel que quiera ver en su conjunto la historia del cine colombiano debe dirigirse a las revistas de cine (tanto como a las películas) y emprender, a su vez, la tarea quijotesca de encontrarlas y, cuando eso sea posible, redimirlas del polvo y el olvido.

Los comienzos

La tradición de las revistas de cine en el país se remonta al momento mismo en que el espectáculo del cine empieza a consolidarse. En *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo hace el inventario de varias publicaciones de distintos periodos, el primero de ellos entre 1900 y 1928. De su información y de lo mínimo que todavía sobrevive, es fácil deducir que esas primeras publicaciones eran libelos que reseñaban las proyecciones, con desigual criterio periodístico y sin que se insinuara una intención de valoración estética de las películas. Aun así, son el antecedente legítimo de aquellas revistas que a partir de los años sesenta asumen una política editorial donde se privilegia la independencia crítica.

Martínez Pardo postula a *El Cinematógrafo*, editada en Bogotá, como la primera revista de cine que se publicó en Colombia. Su primer número data del 17 de septiembre de 1908, con los créditos como director para Manuel Álvarez Jiménez. Los móviles de la publicación permanecen hoy bastante inciertos, lo que no ocurrirá con publicaciones posteriores que claramente son los órganos de publicidad de teatros o empresas de producción, distribución y exhibición.

En Cali, desde el 19 de noviembre de 1913, la Compañía Nacional del Cinematógrafo publica *El Olympia*

¹ Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992, p. 98.

como órgano del teatro del mismo nombre y que nace con la misión, explícita en su presentación, de "instruir deleitando".

El 15 de febrero de 1914 nace en Sincelejo *El Kine*, publicación del Salón Sincelejo de la Empresa de Kine-matógrafos, donde aparece como editor E. Castellanos y Cía. *El Kine* incluye otros temas de la cultura, además del cine, con la intención de "instruir, moralizar y divertir". En una de sus ediciones cita otra publicación: *El Cine Universal*, que editaría en Cali, por la misma época, una empresa homónima. *El Kine* tuvo también publicaciones muy efímeras en Barranquilla y Bogotá.

Mientras tanto, los hermanos Di Doménico comenzaban en 1915 su incursión en publicaciones que tendrían mayor permanencia que cualquiera de las anteriores. En junio de 1915 publican por primera vez "*Olympia, Revista Cinematográfica Ilustrada*, edición de 5.000 ejemplares, director Hernando Bernal, vale un centavo", en formato de periódico. Contiene

[...] noticias de las hazañas de la empresa (de los Di Doménico), artículos de los inspirados colaboradores locales sobre cine, artes y actualidades, y otros reproducidos de revistas extranjeras.¹

En 1916 en Cúcuta se publica *El Cine Gráfico*, órgano del teatro Guzmán Berti y del Gran Cine Pathé, con

intereses generales pero especialidad en asuntos de cinematografía y cuanto se relacione con espectáculos públicos.

También de 1916 es el primer número de *Películas*, otra publicación de los hermanos Di Doménico que corresponde a los tiempos del teatro Olympia de Bogotá. *Películas* tuvo dos épocas: la primera empieza el 4 de noviembre de 1916, con la dirección de C. O. Bello, y la segunda data de 1919, conducida por Francisco Bruno. Este último es un insólito y entrañable personaje que estuvo vinculado durante toda su vida profesional a la empresa de los Di Doménico, ocupando desde los cargos más humildes hasta llegar a ser, vía *Películas*, el pionero legítimo de la crítica de cine en Colombia.

De noviembre de 1919 data la *Revista Colombia*, propiedad de Joaquín de Francisco, editada en Bogotá. De 1921 es *El Cinematógrafo*, nuevamente propiedad e inspiración de los Di Doménico, esta vez en Cali.

En este primer grupo de revistas, Martínez Pardo resalta como temas principales del contenido la relación cine-espectador, la censura, el gusto de la época y los comienzos de la producción de cine en Colombia. Los criterios de valoración de las películas eran de orden sociológico o moral. Además, el tenor de los artículos tenía una directa relación con los intereses de quien asumía el costo de la publicación.

Es llamativa la abundancia de publicaciones regionales, lo que no extraña una vez se sabe que muchas de las aventuras de producción del cine colombiano de esos tiempos también surgieron fuera de Bogotá.

¿Un segundo periodo?

Luego de la abundancia de la década del diez, que disminuyó considerablemente en los veinte, vuelve a aparecer en 1936 un intento de publicación con *El Cine de Hoy*, editada por Cine Colombia y dirigida por Jode Kuster. Circulaba quincenalmente y su contenido estaba constituido sobre todo por artículos publicitarios de los estrenos norteamericanos de empresas como la Metro, Fox, Universal, Paramount y Artistas Unidos.

En 1940, el legendario Camilo Correa hace su aparición con la revista *Micro*, inicialmente creada para "agitar el ambiente radial en Medellín", a lo que después se agregó el interés de "contribuir en la reevaluación del repertorio musical autóctono y en la creación de un ambiente propicio a la cinematografía criolla". El primer número de *Micro* es del 15 de febrero de 1940.

Camilo Correa habría de cumplir una labor pionera en modelar el tono de una posible crítica de cine nacional en esa década y en la siguiente, sobre todo a

través de sus artículos en *El Colombiano* (que firmaba con los seudónimos de Ego y Olimac), hasta terminar naufragando en una colosal empresa llamada Productora de Cine Nacional-Procinál. "Camilo Correa es un personaje más cinematográfico y su vida más interesante que cualquiera de las torpes películas que hizo", escribió Luis Alberto Álvarez, para destacar, no sólo su doble "fracaso" como crítico y empresario, sino su carácter de símbolo de lo que pudo haber sido y sigue sin ser.

De la misma década de los cuarenta son *Cinema Reporter*, de contenido muy comercial, *Cine*, dirigida por Alfonso Camacho Leyva, y *Cinema-Gráfico*.

Los sesenta: una nueva generación

En los sesenta, varios antecedentes permiten que madure el ambiente para una nueva generación de revistas de cine, muy distintas a las de décadas anteriores: en 1949 había sido creado en Bogotá el Cineclub de Colombia, y nombres como los de Luis Vicens, Hernando Salcedo Silva, Alejandro Obregón, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia Goelkel, entre otros, se vuelven sus *habitués*. En 1957 nace la Cinemateca Colombiana, prolijada por el Cineclub de Colombia.

² Orlando Mora, "La crítica de cine en Colombia: de la disección de un cadáver a la vida de un filme", en *Cinemateca* 10, Bogotá, Cinemateca Distrital, p. 24.

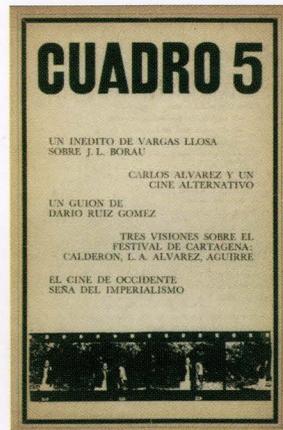
En la década de los cincuenta, los análisis de las películas, sobre todo en los periódicos que acogen los primeros intentos serios de crítica de cine, es, a la vez, más riguroso y libre, y el cine empieza a ser respetado por nuestra aristocracia cultural. Valencia Goelkel es el nombre más destacado de esta década y quien asume su posición como crítico de una manera más consecuente; su amplia cultura lo capacita para crear relaciones entre el cine y las otras artes, y, al mismo tiempo, para empezar a definir un lenguaje particular de lo cinematográfico. Por otra parte, se está incubando la agitación política que le dará su tinte particular a la década de los sesenta. Éstos son los abonos que fertilizan revistas como *Guiones* y *Cinemés*.

En el año 60 —cuenta Orlando Mora— la revista *Guiones* agrupó lo que parecía ser un primer núcleo de trabajo organizado alrededor de la crítica cinematográfica. Ugo Barti y Héctor Valencia encabezan la publicación, la misma que logró con sus siete números iniciales sembrar alguna inquietud en los jóvenes que por esa época llegábamos deslumbrados al cine. La ironía de Barti, la precocidad de Valencia, las colaboraciones de Carlos Álvarez desde Argentina, las brillantes notas firmadas por Darío Ruiz Gómez desde España, oxigenaban el ambiente y daban piso a un conocimiento más complejo del cine.²

El primer número de la revista *Cinemés* es de julio de 1965. "El nuevo cine latinoamericano. Reflejo de un yugo que se apresta a romper las cadenas", es lo que se lee en la portada, ilustrada con la foto de una campesina colombiana tomada por Nereo López; una declaración explícita del cuerpo de ideas que alienta a la revista. Ese primer número de *Cinemés* se abre con un famoso artículo sobre cine del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, que data de 1914.

En su número inicial, *Cinemés* convoca a capítulo a varios directores colombianos que según la revista tienen una concepción artística y un criterio técnico especializado: ellos son Guillermo Angulo, Álvaro González, Julio Luzardo, Alberto Mejía, Francisco Norden, Jorge Pinto, Gabriela Samper y Pepe Sánchez. Sólo tres de ellos comparecen a la entrevista: Pepe Sánchez, Jorge Pinto y Alberto Mejía. Hay además una entrevista a Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara, quien explica el proyecto de estímulo a la industria cinematográfica que llevaría ese mes al Congreso.

En éste y los números siguientes de *Cinemés* aparecen de nuevo nombres como los de Ugo Barti, Carlos Álvarez y Héctor Valencia, que ya habían hecho parte del equipo de *Guiones*. La revista la dirige y gerencia Roberto Peña, con la subdirección de José Joaquín Salcedo.



Estas dos revistas tienen valioso material sobre el cine colombiano que les es contemporáneo. Se empiezan a desarrollar las obras de José María Arzuaga y Julio Luzardo, con un tono más personal que cualquier cosa hecha antes, y empieza, al mismo tiempo, la creciente esperanza en la generación conocida como de "Los Maestros", conformada por los primeros realizadores colombianos que habían recibido formación académica en el exterior: Francisco Norden, Jorge Pinto, Guillermo Angulo, Álvaro González, entre otros. Como si fuera poco, al lado suenan los primeros tambores de lo que se habría de conocer como cine político (Carlos Álvarez, Gabriela Samper, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Diego León Giraldo).

En estos años madura el gusto por el cine de prestigiosos escritores como Álvaro Cepeda Samudio o Jorge Gaitán Durán, quienes se suman a los intelectuales y artistas mencionados antes para darle estatus de gran arte a las imágenes en movimiento. Revistas de gran calado y prestigio como *Mito* y *Eco* empiezan a acoger una crítica de cine independiente de las intenciones y presiones comerciales, y que busca por el contrario, divulgar una cultura más universal.

En la siguiente generación de revistas (*Ojo al cine*, *Trailer*, *Cinemateca*, *Cuadro*, *Cine*, *Arcadía* va al *Cine* o *Kinetoscopio*), la participación de estos intelectuales, o de otros, ya no será tan frecuente, y serán sobre

todo los periodistas, provenientes de las facultades de comunicación social de las universidades, o los cinéfilos de todas las procedencias, quienes remozarán los equipos de redacción.

Los setenta: el listón más alto

Las revistas *Cuadro* de Medellín, *Ojo al Cine* de Cali y las publicaciones de la Cinemateca Distrital de Bogotá, identifican la década de los setenta. Pero éstos son también los tiempos de los *Cuadernos de Cine*, dirigidos por Jorge Nieto; de los comienzos de *Trailer*, publicada en Cali por Umberto Valverde, y de publicaciones asociadas a cineclubes o salas, como los boletines de *El Subterráneo*, del popular Pacholo, de Medellín, *Prisma* de Pasto y *El Hormiguero* de Bucaramanga.

En el año de 1970 —continúa Orlando Mora—, en Medellín se publican los números 1 y 2 de la revista *Cuadro* bajo la dirección de Alberto Aguirre. En ellas aparecieron algunas colaboraciones locales, pero era evidente el interés de su promotor por ocuparse de lo que en ese momento sucedía en Latinoamérica y especialmente con el cine cubano, que vivía en ese momento los ecos de su etapa más brillante y enriquecedora.³

La revista, tan radical como su timonel, era austera en su diagramación y especializada en sus temas y



³ Orlando Mora, "Las revistas de cine en Colombia", en *Cine colombiano entre extremos* 2, 1997, consultada en http://users.rcn.com/mg.interport/spanish_com.html.

⁴ *Ibid.*

lenguaje. Por lo tanto requería de la complicitad de un lector bien formado e informado.

Después de una larga ausencia, el número 3 de *Cuadro* aparece en 1977, dirigida otra vez por Alberto Aguirre.

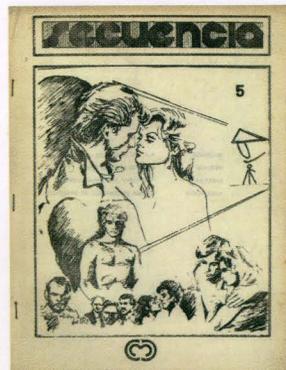
En ese primer número de la nueva etapa se conserva el perfil propio que le otorga el director (seriedad en los trabajos, sobriedad en la presentación, carencia de fotos), pero se aumenta el grupo de colaboradores y se le asigna un mayor espacio al cine colombiano. *Cuadro* 3 se abre con un texto lúcido firmado por Aguirre y que definía su especial concepción de la crítica de cine. Esa declaración marcó la orientación de los textos del director, pero aparecieron también escritos de otros colaboradores con perspectivas diferentes. Una novedad fue la publicación de los guiones de *Asunción* y de *Agarrando pueblo*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Esa etapa de *Cuadro* alcanzó a durar exactamente dos años. En octubre de 1979 se publicó el número 8, dedicado monográficamente al tema de la mujer en el cine.⁴

Hoy la revista *Cuadro* sobrevive como uno de los momentos de mayor rigor de la crítica de cine en Colombia. Sin embargo, el furor político que recorre sus páginas circunscribe demasiado su interés a una época y sus motivaciones.

La experiencia caleña en dos generaciones + los Cuadernos de Nieto

El número 1 de *Ojo al Cine* circula en 1974. Irrumpe así la revista de cine de mayor carácter que se haya hecho en Colombia. La respaldaba, cómo no, toda la beligerancia del llamado Grupo de Cali, una reunión de cinéfilos que después se despeñarían en la locura de hacer cine; más el ejemplo de revistas como *Hablemos de Cine* y *Cine Cubano*, de Perú y Cuba, respectivamente. Al frente estaba Andrés Caicedo, “un jovencito de aire lewisiano y gruesas gafas”,⁵ cuyas críticas de cine se publicaban desde 1969 en el *Magazín Dominical* de *El Espectador* de Bogotá, *El País*, *Occidente* y *El Pueblo* de Cali. Lo acompañaban, entre otros, Carlos Mayolo y Luis Ospina. Fue Andrés Caicedo quien lideró la fundación del Cineclub de Cali, y fue en las funciones de los sábados en la mañana que empezó a circular un folleto

[...] mezcla de guía para el espectador, con disquisiciones lúdico-patafísicas, deliciosas para cualquier lector. Allí se ponía de manifiesto el indudable talento literario de Caicedo, mezclado con su impresionante canibalismo cinematográfico. Al convertirse en una revista, sus intenciones fueron mucho mayores y se alcanzó a contar con un equipo de colaboradores de reconocida importancia a nivel de la crítica en lengua española.⁶



⁵ Luis Ospina y Sandro Romero en el prólogo de Andrés Caicedo, *Ojo al Cine*, Bogotá, Editorial Norma, 1999, p. 15.

⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

El editorial del primer número hace explícito el talante de las posiciones que asumiría la revista: “sacar una revista de la imprenta es ni más ni menos que una operación militar”. En este número inicial, Caicedo *et al.* expresaban su carta de intenciones, a propósito de una muestra de cine colombiano (1965-1973) organizada por la Cinemateca Distrital:

En octubre lo más representativo de la muestra fue exhibido por el Cineclub de Cali. Este importante acontecimiento sirvió de oportunidad para decidir que era realmente urgente la aparición de una revista de cine en Colombia.

Y así fue. En el número de inauguración aparece un artículo firmado por Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, “Secuencia crítica del cine colombiano”, más una filmografía aproximada de todo el cine nacional hasta la fecha. Como complemento, entrevistas a Jorge Silva, Marta Rodríguez y José María Arzuaga, y notas críticas a *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*, dirigidas por el mismo Arzuaga. Este material y el que sobre cine colombiano se publicó en los números siguientes de *Ojo al Cine*, sobrevive como una mirada muy lúcida sobre el estado de nuestras imágenes y un testimonio de primera mano sobre las discusiones de la época.

Una de esas discusiones claves fue la contraposición entre cine marginal y cine comercial o de sobrepre-

cio, que explica la aparición de una película como *Agarrando pueblo*, dirigida a cuatro manos por Ospina y Mayolo, y que toma partido de manera abierta contra algunas películas de sobreprecio y su calculada pomomiseria.

Se mantiene, en los otros números de *Ojo al Cine*, la visible intención de hacer un balance crítico del cine colombiano, como continuación del emprendido por Mayolo y Arbeláez, a través de entrevistas a directores como Fernando Laverde y Julio Luzardo, entre otros.

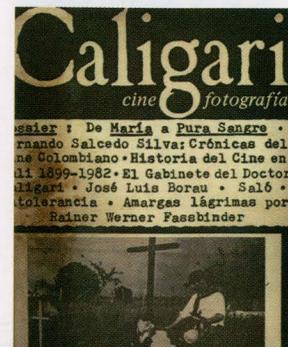
Los responsables de la revista encarnaban una experiencia singular en el país: veían cine, hablaban de cine y luego pasaron a escribir guiones y a realizarlo, haciendo propia la idea de los cineastas de la Nueva Ola francesa de que no había diferencia entre escribir de cine y realizar películas.⁷

Como siempre, las dificultades económicas de la revista redujeron su periodicidad de trimestral, como estaba inicialmente planeada, a anual. Su ciclo se cierra en 1976 con el número 5. El proyecto de la revista número 6 de *Ojo al Cine* quedó sobre el papel, tras el suicidio de su director en 1977.

En paralelo con *Ojo al Cine* se publica en Bogotá *Cuadernos de Cine*, la revista de Jorge Nieto. Su número



⁷ Orlando Mora, “Las revistas de cine en Colombia”, *op. cit.*



O corresponde a 1975; en ese año y el siguiente se publican tres números más. A diferencia de las posiciones categóricas de *Ojo al Cine*, los *Cuadernos* pretendían proporcionar material de análisis para el lector y dejarlo en libertad de hacer sus elecciones. Pasolini, Herzog, Orson Welles, el súper 8 mm fueron algunos de los temas de los que se ocupó la abortada revista de Nieto.

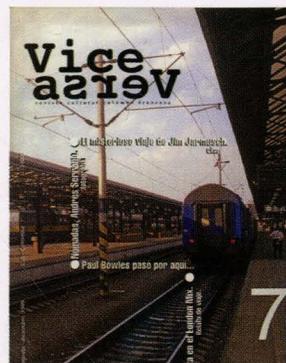
En junio de 1982, como colofón de *Ojo al Cine*, aparece el único número de *Caligari*, *Cine Fotografía*, en cabeza de Sandro Romero Rey, compañero, amigo y finalmente antologista de Andrés Caicedo *Pepito Metralla*. Participaban en el equipo de redacción Ramiro Arbeláez, Hernando Martínez Pardo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Carlos Palau, Patricia Restrepo, Rodrigo Vidal, entre otros. *Caligari* tiene una portada en blanco y negro con una fotografía de *María*, la película de 1922 dirigida por Máximo Clavo y Alfredo del Diestro, y se anuncia un *dossier* que promete cubrir “De *María* a *Pura sangre*”, la película de Ospina que vería la luz precisamente en ese año de 1982.

El editorial de ese “apretado ejercicio de nostalgia” que fue *Caligari*, nos dice:

Muchos son los factores por los cuales nuestro cine merece ser tomado como materia de análisis. Si bien es cierto que todavía no podemos hablar

de una producción medianamente sólida (es más, ni siquiera de una sola película salvable), de todas maneras hay a su alrededor una simpática 'infraestructura de anhelos' tan copiosa como divertida, que invita sin contemplaciones a participar en esta deliciosa riña de gallos aún sin crestas y con las espuelas apenas a punto de afilar.

Con mejor suerte que *Caligari* contó la revista *Trailer*, liderada por Umberto Valverde, escritor, periodista, cinéfilo. Entre los años 78 y 84 Valverde logró publicar 11 números y juntar un material crítico sumamente interesante sobre el cine colombiano de esos años, definitivos porque en ellos se dan la transición del modelo de sobreprecio al modelo de Focine y las primeras escaramuzas de un cine industrial con éxito. Esto se ve muy bien reflejado en artículos como "Tres películas colombianas" (**Agarrando pueblo**, **Maromas** de Erwin Goggel, y **Cuartico azul** de Luis Crump); el editorial del número 3, que hace evidentes reclamos a la política estatal; la conversación sobre el cortometraje que sostienen en el número 4 Patricia Restrepo, Alberto Ramos Garbiras y Rafael Quintero; el análisis del IV Festival Nacional de Cine Colcultura que emprende Mauricio Laurens, con la disección de las 20 piezas entre largos, medios y cortos presentadas; las críticas a películas como **El taxista millonario** y **Colombian Connection**; la entrevista a Carlos Palau por el corto *Lunfardo*.



El número 10-11 es todo un especial sobre el cine colombiano, con Adriana Herrán, la actriz de **Carne de tu carne** en la portada, y un contenido en el que se destacan el reportaje a Carlos Palau y los comentarios a **Carne de tu carne**, **La virgen y el fotógrafo**, **El escarabajo** y **Con su música a otra parte**; un excelente *dossier* que la revista resume con el título "Cine colombiano entre la carne y el desnudo".

En los primeros dos números de *Trailer*, Valverde aparece en la coordinación editorial al lado de Marco F. Suárez; a partir del número 3 esta coordinación la suscriben Valverde y Alberto Ramos Garbiras. En el comité editorial colaboran, a lo largo de los distintos números, personas como Eligio García, Beatriz Libreiros, Mauricio Laurens, Darío Ruiz Gómez, Orlando Mora, Patricia Restrepo, Carlos Jiménez y Harold Alvarado Tenorio.

El propio Valverde dirigiría en los años noventa el periódico cultural *La Palabra*, publicado por la Universidad del Valle, donde hay abundante material sobre cine, y desde donde se impulsó la escritura amateur y profesional sobre las películas, gracias a los artículos publicados por los estudiantes, a los premios de crítica de cine que entregó el periódico, y al cubrimiento exhaustivo del Festival de Cine de Cartagena y de los estrenos más importantes que ocurrían en el país. *La Palabra* todavía se publica, el primer viernes de cada

mes, como suplemento del periódico *El País*, de Cali, a cargo de la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle, dirigida por Darío Henao, pero con una orientación muy distinta a la que tuvo en la época de Valverde, quien saliera de la Universidad del Valle tras la crisis del 98.

También en Cali se publicó en los años noventa la revista cultural *Viceversa*, con el apoyo de la Alianza Francesa de esa ciudad y la dirección de François Duboc, en los primeros números, y de Amanda Rueda en los últimos. El primer número de la revista salió en septiembre de 1996. En total, vieron la luz siete números. Cuando se ocupó del cine, la revista trató de abarcar géneros y modos de expresión (cine, video, documental, ficción, video arte). Hubo reseñas, críticas y algunos artículos más en profundidad. Escribieron entre otros María Fernanda Arias, Amanda Rueda, Luis Eduardo Merino, Martín Ocampo, comunicadores sociales, casi todos los cuales después emigrarían del país o de Cali para mantener desde afuera su vínculo a través de otras revistas.

En *Viceversa* se expresa, por primera vez, una postura abierta frente a los nuevos lenguajes y tecnologías del audiovisual que en los años siguientes habrían de cambiar los "modos de expresión" de las imágenes en movimiento.



Para terminar esta estación en la prolífica ciudad de Cali, una última experiencia editorial. En mayo-julio de 2000 aparece el número 1 de *El Ciudadano Caín*, con Luis Eduardo Merino y Carlos Patiño Millán como editores y la consejería editorial de Ramiro Arbeláez: "Más Sundance que Hollywood, más Gaviria que Nieto Roa, más Jarmusch que Spielberg, más Cecilia Roth que Jennifer López, más **Fresa y chocolate** que **Día de la Independencia** [...]", se dice en el editorial, para dejar claras ciertas preferencias de la revista. En la portada, una foto de Eduardo *La Rata* Carvajal, correspondiente a la película **Alguien mató algo**, de Jorge Navas, el mejor representante de la nueva generación de directores caleños. Como en el periódico *La Palabra*, en *El Ciudadano Caín* se expresa un grupo de estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y sus profesores. Pero el carácter de otras épocas se ha perdido. La actual cinefilia tiene otro cuño y de *El Ciudadano Caín* sólo veremos un número más. ¡Ah diosa Kali!

Las publicaciones de la Cinemateca

Retornamos en el tiempo hasta el año 1977, cuando la Cinemateca Distrital de Bogotá, bajo la dirección de Isadora de Norden, emprende la publicación de una revista de cine con un consejo editorial integrado por Hernando Valencia Goelkel, Carlos Villar Borda y

Ernesto Samper Pizano, y la coordinación de Alberto Navarro.

Cinemateca se llamaba la revista, cuyo primer número es del 1° de julio de 1977 y que apareció sin una definición preliminar de objetivos. Se reunía allí un material variado, que abría con un homenaje a Andrés Caicedo, quien es además el motivo de la portada. El material para recordar al malogrado crítico y escritor lo integra una selección de sus textos y una encomiosa introducción de Juan Gustavo Cobo Borda. *Cinemateca* publicó seis números hasta 1979 y tuvo una prolongada interrupción entre enero de 1979 y julio de 1987. En este segundo período (1987-1988) alcanzan a publicarse tres números más, bajo la dirección de María Elvira Talero. El último, correspondiente al número 9, aparece en julio de 1988.⁸

Queda todavía un tercer período de *Cinemateca*, en el año 2000, con la publicación de los números 10, 11 y 12, bajo la responsabilidad editorial de un grupo del que hacían parte Isadora de Norden, María Claudia Parías y Octavio Arbeláez.⁹ Estos tres números procuran reaccionar a la compleja realidad audiovisual que le atañe a la época, empresa descomunal que habría requerido de la publicación una continuidad que no tuvo.



⁸ *Ibid.*

⁹ Octavio Arbeláez dirigió en Manizales la revista *Secuencias*, durante los años ochenta, bajo los auspicios de la Cámara de Comercio de Manizales, la Universidad de Caldas y el Cineclub de Manizales. La calidad de algunos artículos y entrevistas le harían merecedora de estar incluida en este "apretado ejercicio de nostalgia". *Mea culpa*.



Cinemateca tuvo bastante apertura editorial; se dio libertad a los temas de interés de los colaboradores, se cubrió la cartelera comercial y se dio cuenta del cine nacional de la época.

Desde marzo de 1981, la Cinemateca Distrital emprende un proyecto de largo aliento con los *Cuadernos de Cine Colombiano*, que alcanzaron 25 números y que tuvieron como su primera impulsora a Claudia Triana, y a María Elvira Talero en la etapa final. Estos 25 *Cuadernos*, publicados entre 1981 y 1988, son números monográficos sobre las principales figuras de cine colombianas en un período que cubre hasta entrados los años ochenta, y que mantienen viva, para los investigadores y los amantes del cine, la memoria de directores, técnicos o pioneros como Oswaldo Duperly, José María Arzuaga, Marta Rodríguez y Jorge Silva, Fernando Laverde, Gloria Triana, Cine Mujer y Mario Jiménez, por mencionar a algunos.

En los ochenta, la Cinemateca Distrital publicó tres números de la revista *Súper 8*, con la clara intención de apoyar y difundir este formato en el que se veía, por su bajo costo, una alternativa viable de producción para un cine incipiente como el colombiano. El primer número corresponde a enero de 1984, con un consejo editorial conformado por Isadora de Norden y Claudia Triana, al que después se incorporarían María Elena Castañeda y Olga Esther Gamba. La revista se complementaba con

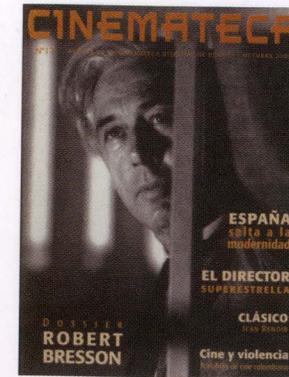
retrospectivas de la producción en súper 8, que pretendían abrir el necesario canal de divulgación para ese material cuya utilización se estaba incentivando. Pero tampoco las retrospectivas fueron muchas debido a la escasez de producción. El número 2 de *Súper 8* es de junio de 1984, y el número 3 de febrero de 1985.

En 2001, y coincidiendo con los 30 años de la Cinemateca Distrital, dirigida entonces por Julián David Correa, se diseñó una nueva etapa de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, y durante 2003 se publicaron cuatro de ellos: "Balance argumental", "Acevedo e hijos", "Víctor Gaviria" y "Rostros y rastros", y en 2004 uno más, dedicado al "Balance documental". Ahora, tiene en sus manos el sexto nuevo cuaderno.

Los ochenta en dos publicaciones + Toma 7

En los años ochenta el cine colombiano vive un momento de gran productividad, que se sobrepone a las contradicciones del ente estatal Focine. Las revistas *Cine* y *Arcadia va al Cine* son testigos privilegiados de estos años, en los que por primera vez se asiste a la firme ilusión de una industria nacional cinematográfica.

Cine fue, precisamente, una publicación de la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine. Su número inicial data de octubre de 1980. La crítica y la información



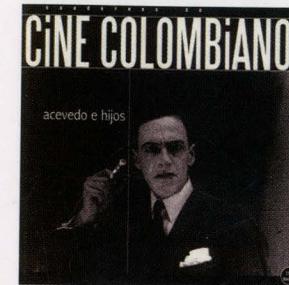
prevalecen como las guías de la publicación, según se lee en su primer editorial:

Es un empeño central de la revista el auspicio de la actividad crítica; es, en cierta medida, la principal razón de ser de *Cine* [...] *Cine* se propone con particular empeño divulgar las actividades de las cinematografías nacionales, en especial las de los países de América Latina. Obviamente, a la que más amplia y detalladamente querríamos referirnos es a la colombiana.

Fue dirigida por Hernando Valencia Goelkel, con un comité editorial en el que participaron Alberto Navarro, Isadora de Norden y Diego Rojas.

Contradiendo su magra supervivencia, *Cine* contiene material cuya importancia no ha disminuido con el tiempo. En el número 8 se publicó un texto definitivo para identificar las discusiones estéticas que se empezaban a dar en la época: la pregunta por un cine nacional auténtico que tendría que pasar por un cine de "provincia" auténtico. "Las latas en el fondo del río" es el nombre de este texto fundacional, escrito con la doble inspiración de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez y resultado de un concurso de crítica auspiciado por Focine.

El penúltimo número de *Cine*, que corresponde a julio-agosto de 1982, tiene una portada dedicada al XXII



Festival de Cine de Cartagena y en su contenido un largo artículo de Hernando Martínez Pardo, "Panorámica del cine colombiano 1958-1982" ("A Look at the Colombian Film Industry", en su versión en inglés, publicada en la misma edición), una filmografía del largometraje colombiano del mismo período y una extensa entrevista a Hernando Salcedo Silva, el padre del cineclubismo, la Cinemateca Nacional y, si se quiere, de la crítica de cine en el país: sugestivo balance de una época que lo esperó todo de un cine que en ese momento sólo podía exhibir discretas hazañas.



¹⁰ Orlando Mora, "Las revistas de cine en Colombia", *op. cit.*

Al lado de esa preocupación por el cine nacional, aparecieron textos sobre una gran diversidad de temas que incluían artículos sobre realizadores, entrevistas, el informe sobre un taller que dictó en Colombia Michael Ballhaus, etc.¹⁰

El número 10 de *Cine*, de septiembre-octubre de 1982, contiene dos coloquios realizados en Cartagena con Dominique Sanda y Paul Schrader, con Luis Alberto Álvarez como moderador, más un extenso y brillante artículo sobre Rainer Werner Fassbinder, firmado por el mismo Álvarez. El sacerdote antioqueño se consolidaba como la figura más respetada de la nueva crítica colombiana.



Pero es a *Arcadia va al Cine*, mucho más que a su colega de Focine, a quien le corresponde el papel de

testigo y juez del cine colombiano que se produce con la complicidad del ente estatal: un período que inaugura **Pura sangre**. El número 2 de *Arcadia va al Cine* aborda *in extenso*, precisamente, la película de Luis Ospina. De ahí en adelante, el cine colombiano ocupa en las páginas de *Arcadia va al Cine* un lugar central.

A marzo-abril de 1982 corresponde el primer número de *Arcadia va al Cine*. Bajo la utópica sugerencia del nombre se unen Gilberto Bello, Edgar Acevedo y Augusto Bernal. La carátula es un homenaje a Glauber Rocha, quien había muerto recientemente en el combate del cine. En el contenido se destacan el Primer Festival Nacional de Cine de Súper 8, un artículo con sabor a manifiesto a propósito de este formato y los primeros filmes de Luis Buñuel.

Lo que caracterizó a *Arcadia va al Cine*—dice Augusto Bernal— durante los 19 números que se publicaron entre 1982 y 1990, fue un interés particular hacia el cine colombiano de ese período. Ya lo manifestaba el crítico Hernando Martínez Pardo: 'El cine colombiano de la década de los ochenta se debe seguir en *Arcadia va al Cine*'. La revista justificó esa premisa con sus carátulas a **Pura sangre**, de Luis Ospina; **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**, de Marta Rodríguez y Jorge Silva; **La mansión de Araucaima**, de Carlos Mayolo; **Celador o imagen**, de Jorge Echeverri; **Los cuen-**

tos del capitán, de Jorge Nieto; **Las andanzas de Juan Máximo Gris**, de Oscar Campo.¹¹

Esa coyuntura excepcional otorga un interés único a esta publicación. A las portadas resaltadas por Bernal se suma el permanente descubrimiento de directores nuevos o el redescubrimiento de directores del pasado remozados por los nuevos aires que circulaban. Asimismo, tienen calidad de verdadero material de archivo los *dossier* o números especiales. El número 14-15 está enteramente dedicado al cine antioqueño: Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao, Diego y Sergio García, Luis Alberto Álvarez. Números posteriores, al cine costeño: Pacho Bottía, Alberto Duque López, etc., y al cine caleño: Luis Ospina, William González, Oscar Campo, Andrés Caicedo.

La línea editorial—continúa Augusto Bernal— estuvo centrada en una posición contestataria en torno al cine colombiano, que se encontraba en la encrucijada de Focine y su política de fomento a través del llamado Cine para Televisión, que se referenció en una serie de entregas tituladas *La otra cara*, haciendo alusión directa a los diferentes cambios generacionales de este modelo de producción.¹²

El último número de *Arcadia va al Cine*, simbólicamente, estuvo dedicado a **Técnicas de duelo**, el filme que,



¹¹ Augusto Bernal, "El placer de la escritura: las revistas de cine", artículo inédito.

¹² *Ibid.*

junto a **Rodrigo D no futuro** clausura el período del cine nacional bajo Focine. Un número adicional, para redondear la coincidencia, dedicado totalmente al primer largometraje de Víctor Gaviria, **Rodrigo D no futuro**, tuvo problemas para su publicación y circuló como *Borradores de Cine*, que bajo la responsabilidad editorial del mismo Augusto Bernal, se publica esporádicamente. Un segundo número de esta publicación, ya en los años noventa, se ocupa del primer largometraje de Ricardo Coral, **La mujer del piso alto**, y de **La deuda**, de Nicolás Buenaventura Vidal.

Por su parte, *Arcadia Textos*, otra publicación hija de *Arcadia va al Cine*, también de los noventa, ha elaborado números monográficos sobre directores como Luis Buñuel, Pedro Almodóvar y Tomás Gutiérrez Alea.

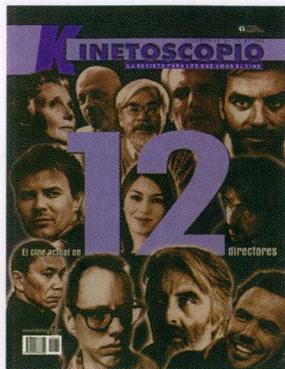
Menos importante por su contenido que por su asombrosa duración y su alto número de ediciones, es el caso de *Toma 7*, revista publicada por Cine Colombia, y orientada básicamente a responder a los intereses de esta empresa. Abarcó el período 1982-1990 y llegó a 91 números.

Los noventa: una década para Kinetoscopio + un viaje

Como *Ojo al Cine*, también *Kinetoscopio* fue pensada en su origen como un servicio para un grupo de es-



pectadores, en este caso los que desde 1989 asistían a la sala de cine del Centro Colombo Americano de Medellín. El número 1 de la revista corresponde a los meses de febrero-marzo de 1990. La publicación, a cuyo número inaugural sólo es posible acceder a través de fotocopias, se presentaba a sí misma así:



Se proyecta el primer número de *Kinetoscopio* como una propuesta y alternativa de expresión cinematográfica para la ciudad de Medellín. Su nombre deriva de un arraigo profundo en el desarrollo e invención del cinematógrafo que nos remonta hasta el propio *Edison* y los *Hermanos Lumière* [...] La utilidad y necesidad de este medio de expresión va unida a la actividad cinematográfica desplegada en la Sala del Colombo Americano, sus ciclos, los directores, las estrellas y los países. Serán bien recibidas sus sugerencias y contribuciones. Y esperamos que disfruten de las películas.

En el grupo de los comienzos estaban, además de Paul Bardwell, director del Colombo Americano, César Montoya, Juan Guillermo López, el escritor Juan José Hoyos y Luis Alberto Álvarez. Tres de esas personas han muerto (Bardwell, López y Álvarez) y las dos restantes ya no hacen parte de la revista, marcando el paradójico destino de esta publicación, la de más larga vida entre las revistas de cine del país, que ha

sabido sobreponerse no sólo al efecto de la Parca, a veces asesina, a veces simplemente absurda, sino a otro más silencioso, el exilio voluntario de la mayoría de sus colaboradores más cercanos, idos todos en busca de otro cielo: Fernando Arenas, María Lucía Castrillón, Lía Master, Diana Jaramillo, Lina Aguirre... conectados al país, entre otras nostalgias, por el cordón umbilical de la revista.

Kinetoscopio nació en plena incertidumbre, cuando el cine colombiano despertaba del sueño tranquilizador de Focine a la pesadilla de la intemperie. Con la orientación de Álvarez y Bardwell la revista adquirió un rápido prestigio que sobrepasó sus intenciones iniciales. Se dedicó, principalmente, a la divulgación del cine internacional más arriesgado e innovador (una impronta que no ha traicionado hasta el momento), gracias a la presencia permanente en festivales de cine, y a escarbar en un cine nacional inexistente aunque motivado por éxitos aislados como **La estrategia del caracol**. Esa apuesta por hablar de filmes invisibles, quizá haya generado un terreno propicio para que algunos de ellos se exhiban en el país.

Dos grandes momentos tuvo la revista en su primera etapa: la sección "Historia del cine en 100 películas" que bajo la responsabilidad de Luis Alberto Álvarez logró convertirse en una sencilla lección de amor por un medio y una tradición, y los *dossier* sobre cine co-

lombiano que, gracias a la terquedad de su gestor, Santiago Andrés Gómez, pudieron desmentir, por lo menos durante algún tiempo, el supuesto desinterés de la revista por el cine colombiano. Víctor Gaviria, Luis Ospina, Oscar Campo, Mady y Gabriela Samper, Jorge Rodríguez y Marta Silva, fueron invitados en su momento a las páginas de estos *dossier*.

La muerte de Luis Alberto Álvarez dividió en dos la historia de *Kinetoscopio*. Siempre bajo la dirección de Paul Bardwell, la revista tuvo dos nuevos editores: Lina Aguirre (1997-2000) y Pedro Adrián Zuluaga (2000-2004). Con ellos, ingresaron nuevos temas y colaboradores y se formó un grupo base con sede en Medellín (Oswaldo Osorio, César Alzate, Juan Carlos González, Adriana Mora), que se complementó con una generosa plataforma de corresponsales en el exterior. Unos y otros le han dado a la revista su fortaleza y a la vez su debilidad: una desbordante cinefilia que muchas veces no hace concesiones con el espectador medio, y un divorcio de los ires y venires de la cartelera comercial del país que difiere la exigencia de actualidad.

A partir del número 50 se retoma la política de los *dossier* que ha permitido interesantes evaluaciones a temas como el cine del futuro (edición 50), cine español (edición 56-57), el cine político (edición 58), el cine del mal gusto (edición 59), el documental: transparencias y espejismos (edición 61), Festival Audiovisual Toma



Cinco (edición 64), y el cine actual en 12 directores (edición 70). Además, de número en número se incita a la evaluación de temas que requerirían de un acopio de energías y concentración que difícilmente se pueden reunir en una sola revista: la producción en video y la televisión, son algunas de estas inmensidades a las que *Kinetoscopio* espera responder.

La muerte de Paul Bardwell, empecinado impulsor de la publicación, en noviembre de 2004, plantea el último y no el menor de los retos de *Kinetoscopio*. Esta nueva etapa que ahora empieza, con la orientación editorial de Oscar Molina, coincide con el nuevo impulso al cine nacional generado por la ley del sector y la optimista perspectiva de estrenos que hacen suponer y desear, de parte de la revista, una mirada atenta y ojalá no complaciente.

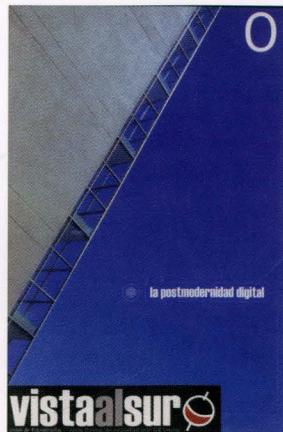
A abril-mayo de 1999 corresponde el número inicial de *Trip: Tabloide de Rock y Películas*. Como editores tripulantes aparecen Javier Fandiño y Nicolás Morales, y como redactores Víctor Albarracín y Humberto Junca. Este primer número trae una portada con Massive Attack y una contraportada con **Hana-Bi**, del japonés Takeshi Kitano, y en interiores, entrevistas a los hermanos Ospina (Luis y Sebastián) por **Soplo de vida** y a Peter Greenaway por **Escrito en el cuerpo**). De otro número, publicado en noviembre de 1999, se destaca una entrevista a Kitano. Una edición especial de aniversario, del año 2000, incluye una crónica con

Jairo Pinilla, cuyo lugar en la historia del cine colombiano empezaba a ser revalorado, y la traducción de una entrevista a Jim Jarmusch, a propósito de **Perro fantasma**, publicada originalmente en la francesa *Les Inrockuptibles*. La revista, con tres solitarios números, tuvo la virtud de valorar el mejor cine que se presentó en Colombia en ese corto período y reclamar la inmensa franja de cine invisible. La jovialidad e irreverencia del lenguaje y la inventiva del diseño no fueron suficientes motivos para una más larga supervivencia.

El nuevo milenio: ¿el sur también existe?

En Bucaramanga, de donde alguna vez fue El Hormiguero, y desde una escuela de fotografía, un grupo del que hacen parte Nelson Cárdenas, Adolfo Cifuentes e Iván Gallo, reivindica la idea de una revista de cine y fotografía, reclamo de unidad presente ya en *Caligari*.

La primera *Vista al Sur*, la número 0 —nos comenta Nelson—, se publicó en agosto de 2002, con sólo 38 páginas y unos deseos enormes de nacer. Hoy en día, ya lo ha visto, estamos más gruesos, pero nos anima el mismo principio que tuvimos entonces, comunicar sin sentar cátedra, más haciéndonos preguntas que dando respuestas, con la mirada puesta en el Sur como concepto, y conscientes de la importancia del fenómeno visual



¹³ E-mail de Nelson Cárdenas, enero de 2005.

en la creación de conciencias. La revista no está planteada para conocedores ni para iniciados, sino para un público más corriente, pero con la inquietud acerca de lo que pasa por sus ojos.¹³

El número inicial declaraba en su editorial:

Éste, nuestro primer número, que nos alegra como la llegada de un bebé, por cosas de la casualidad —como en el caso de la llegada de muchos bebés—, se lo dedicamos a esta era de postmodernidad digital, que parece redundante y complicada de nombre, pero que, para bien o para mal, estamos viviendo, aun cuando los computadores sean para algunos de nosotros unas máquinas extrañas e inaccesibles.

Vista al Sur ha completado siete números hasta su último, que circuló en diciembre de 2004, y espera ampliarse para acoger no sólo más de la diversidad de lo artístico en este mundo confuso y plural sino más sures, más surrealidades.

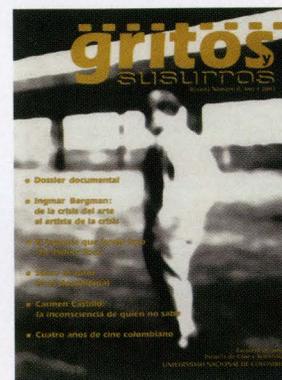
Mientras nacen propuestas en Internet, como www.ochoymedio.info y www.pulpmovies.org, una revista universitaria y un tabloide de cine aparecen como los últimos esfuerzos por consolidar publicaciones impresas periódicas. La revista, publicada por la Universidad Nacional en 2004, tomaba el nombre de

la célebre película de Bergman, **Gritos y Susurros**, y contó con la dirección de Juan Diego Caicedo. El editorial del primer y único número lo firma su director y está dedicado a la Ley de cine, en ese momento recién aprobada; contiene también un *dossier* dedicado al documental, un artículo de Francisco Montaña que analiza la producción fílmica colombiana de los años 1998 y 2001, un texto rescatado de Carlos Álvarez sobre José María Arzuaga, y un homenaje nostálgico a Gustavo Ibarra Merlano, pionero de los profesores de cine en Colombia.

El tabloide es *Betty Blue*, con tres números publicados entre febrero y mayo de 2004. Decían los editorialistas en el primer número, de febrero de 2004:

Embarcarnos en el proyecto de una nueva publicación de cine implica mantener una continuidad con un gremio y un público que cada vez adquiere más responsabilidad frente a lo que ve y consume. Nuestra publicación pretende mantener una línea de producción donde se convoque a toda 'la sociedad civil del cine'.

Los directores fueron Erick González y Augusto Berنال, con la participación de Jorge Mario Durán. Concentrado especialmente en la cartelera comercial de esos pocos meses, es imposible predecir lo que habría significado este tabloide de haber logrado una mayor



permanencia. Algo que es aplicable a la mayoría de nuestras heroicas, desamparadas revistas de cine.

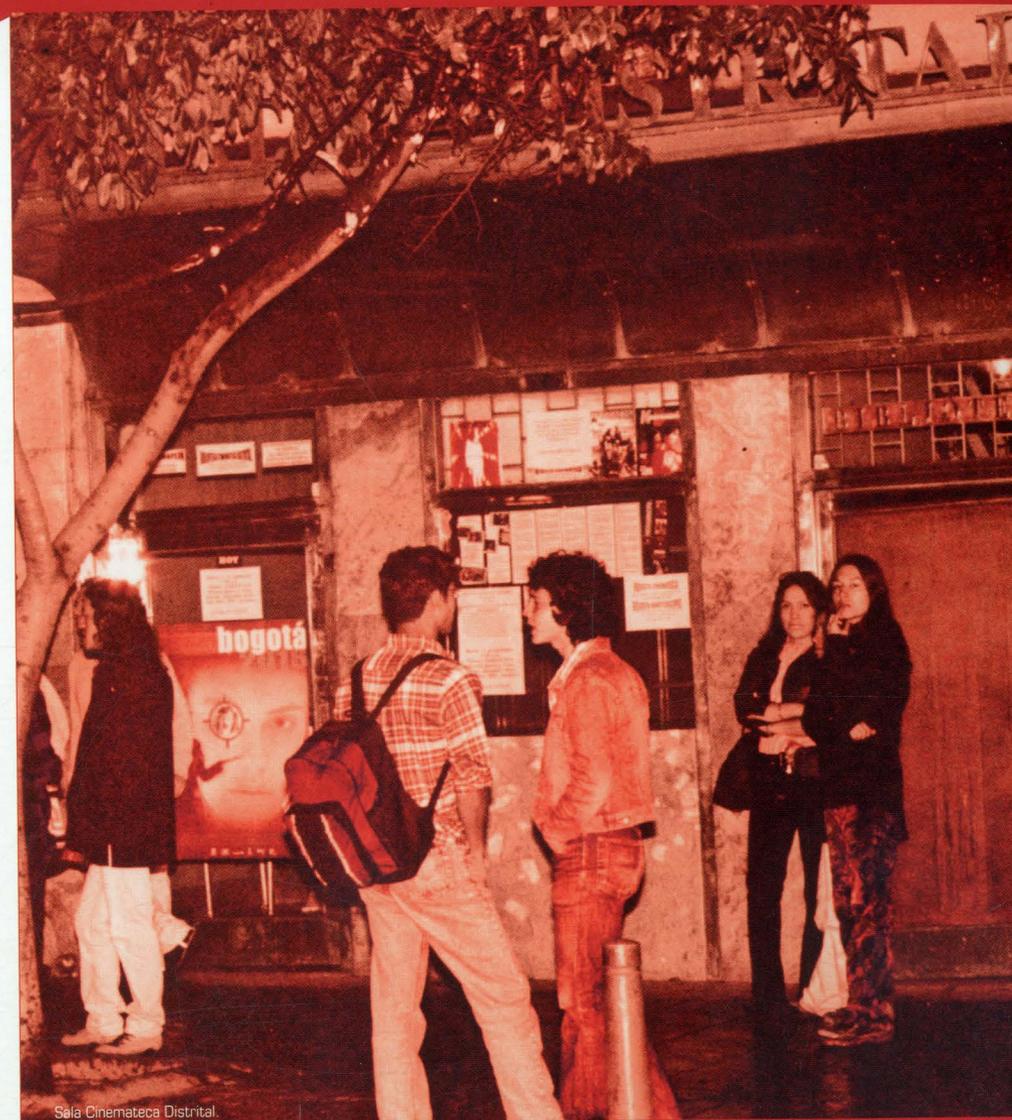
Bibliografía

- "Las revistas de cine en Colombia", en *Revista Signo y Pensamiento* 5, II semestre de 1984, vol. 2, Bogotá, Universidad Javeriana, pp. 93-96.
- ÁLVAREZ, Luis Alberto, "El cine en la última década del siglo XX", en http://www.colombialink.com/01_INDEX/index_artes_04.html.
- , *Páginas de cine*, vol. 3, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998.
- DUGUE, Edda Pilar, *La aventura del cine en Medellín*, Medellín, El Áncora Editores, 1992.
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978.

EL PAPEL DE LA CRÍTICA EN LA FORMACIÓN DE PÚBLICO

Ante la evidencia de una responsabilidad exigida a la crítica, los cineclubes y las escuelas en la "formación del público", haría las siguientes preguntas:
¿Qué se quiere decir hoy con "formación de un público"?
¿Por qué "formar un público"?
¿Para qué "tipo de cine" formar un público?
¿Cómo "formar un público" desde la crítica, los cineclubes y las escuelas?

Mauricio Durán Castro



Sala Cinemateca Distrital.

¿Qué se quiere decir hoy con “formación de un público”?

Hablar de “formar un público audiovisual” en este momento, que ha sido llamado de la *civilización de la imagen*, podría parecer una paradoja: formar jóvenes capaces de ver y comprender las imágenes que hoy parecen sepultar el mundo es como enfrentarse a quienes pueden tildar de *neanalfabetas* a sus preceptores. Sin embargo, cuando muchos “humanistas” señalan con preocupación la amenaza de muerte que supone esta hegemonía de las imágenes para la “tradición escrita” —sin la cual no pueden o no podemos explicarnos algún tipo de civilización—, encontramos que en nuestro contexto aún no se han alcanzado las metas de una verdadera alfabetización escrita. Sin lugar a dudas el público se ha formado a través de una experiencia inmediata con las imágenes que lo bombardean en sus espacios cotidianos por medio de la televisión, el video, los videojuegos, la publicidad y en última instancia, cada vez más, el cine. Se trata de una *formación inmediata* para la que no ha habido un espacio y un tiempo específicos, una enseñanza y unos profesores, unos medios, unas “cartillas

Charry” y una pedagogía, una formación en la que cada cual ha resultado ser un autodidacta. Si se considera, entonces, que debe formarse un público, hay que llevar a cabo dos acciones: “desformarlo” y luego “volverlo a formar”. Pero ¿en qué consiste la “desformación”?

Citaré un texto de Luis Alberto Álvarez que me parece bastante actual, pese a haberse escrito en 1983; se titula “En contra de lugares comunes: el cine colombiano y la crítica”. En aquel momento de crecimiento de una producción cinematográfica nacional promovida por el Estado y cuando la invasión de otro tipo de imágenes no alcanzaba nuestra reali-

dad, Luis Alberto Álvarez hacía un diagnóstico del público y de lo que pudiera amenazarlo, en estos términos: “Cuando un público está apenas aprendiendo a reconocerse en la pantalla, toma por oro fino las imitaciones que se le ofrecen”. Preguntémosnos si hoy esta reacción ha dejado de darse ante las más recientes producciones, si el público ha madurado. En el mismo texto, antes, el autor había propuesto un remedio: “Es urgente aprender a discernir claramente entre lo popular y el simple producto de consumo”. *Aprender a discernir claramente* no es otra cosa que *hacer crítica* en el verdadero sentido de la palabra, y no tanto volverse *crítico de cine como espectador*

crítico, es decir, alguien con *criterios propios* que le permitan *distinguir* y no tan sólo *consumir*; *tragar entero*. Pero parece vano pretender un público “mal formado” que requiere de una “buena formación”.

¿Por qué “formar un público”?

Porque es necesario y “urgente aprender a discernir claramente”, aprender a distinguir los diferentes acentos, textos, significados y contenidos que puede transmitir una *imagen audiovisual capaz*, es decir, una *imagen de calidad*. Para ello también es necesario aprender a distinguir la *calidad* estética, ética, política y económica de las imágenes, es decir, distinguir las que en su abundancia de profundos contenidos nos invitan a visitarlas, a aprender cada vez más de ellas para nuestra vida.

Ante la inundación de las imágenes, cada vez se hace más necesario y urgente “formar un público” que tenga esta facultad de *discernir*. Ante la *chatarra audiovisual* debemos actuar, cada vez más, como responsables y exquisitos



Sala Cinemateca Distrital.



Sala Cinemateca Distrital.



recicladores. Digo *responsables* porque es necesario asumir el deber de seleccionar, promover y legar las imágenes capaces de construir hombres y mundos mejores, pero también digo *exquisitos* porque finalmente se trata de un placer en el que cada vez se exigirá más para el *goce estético*. Este público terminaría por exigir productos audiovisuales para degustarlos una y otra vez, ya no para consumirlos y botarlos a la basura. La relación de exigencia entre este público *con criterios* y los productos audiovisuales es, además de directa, de doble vía: las *imágenes de calidad* contribuyen a formar al público, del mismo modo que este público contribuye a mejorar la calidad de aquéllas.

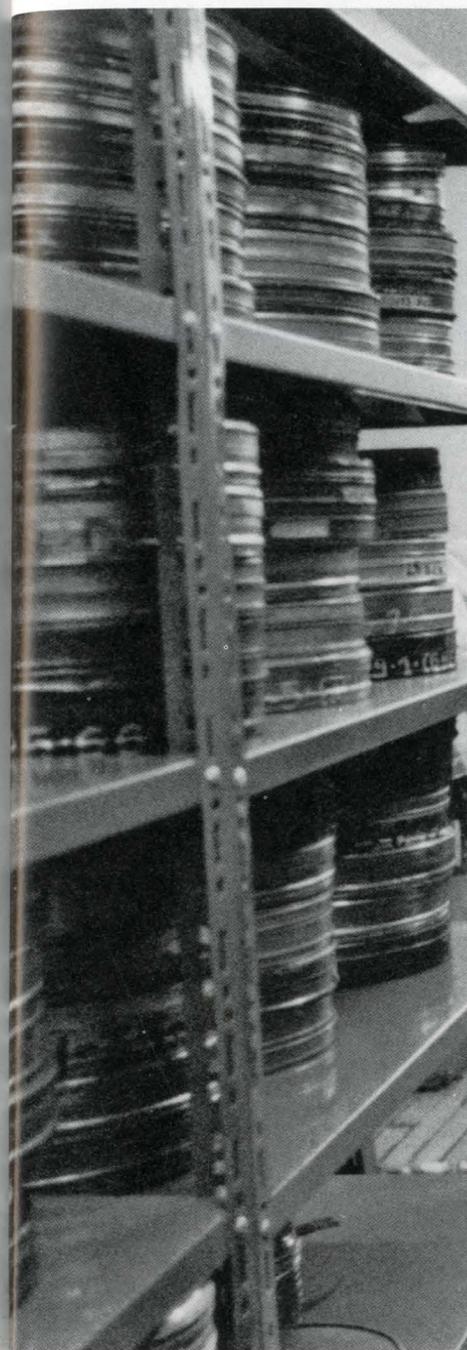
En esta situación el papel de formación de la crítica, de los cineclubes y de las escuelas es sólo una parte dentro de todo el sistema de producción, distribución y recepción de las imágenes audiovisuales. De nuevo Luis Alberto Álvarez:

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

¿Para qué “tipo de cine” formar un público?

Luis Alberto Álvarez venía haciendo la crítica más sincera al cine colombiano, lo que le aseguró la enemistad de muchos de quienes “hacen las películas”, que descalificaron su labor y la de otros diciendo que

Los críticos son intelectuales que pretenden que en Colombia se haga un cine como el de Bergman o Altman. Nosotros, en cambio, hacemos un cine para el pueblo, un cine popular.



Pero más que pretender un modelo de cine extranjero, lo importante es aprender a distinguir en los realizadores un compromiso personal como artistas y un compromiso como seres humanos ante las implicaciones éticas, sociales, políticas, económicas y culturales de estas imágenes, para poder comprender el cine que se debe hacer aquí y ahora. Desde el texto de Álvarez hasta el presente, la justificación de muchos realizadores —para los que la crítica desconoce las razones del cine nacional y el gusto popular— ha sido precisamente la de “un cine para el pueblo, un cine popular”. Razón que, bajo este demagógico disfraz, sólo obedece a unos intereses de mercado y reduce las imágenes a su función netamente industrial y comercial. Aunque parecen razonables sus motivos, no lo parece tanto que nos preocupemos aquí por la formación de un público, por la promoción de unos productos ni por la tutela de estas imágenes como si fuesen patrimoniales, cuando sólo han pretendido ser bienes de consumo inmediato: productos desechables. En palabras de Álvarez, “cintas que no habrá que volver a ver, porque no tienen nada que decir, nada que aportar”.

No se trata de “formar un público para el cine colombiano”; ya la protección paternalista al cine ha hecho demasiado daño como para comprometer directamente al público —el único que puede salvar el cine— de su mal. Se trata de “formar un público” que exija el cine que desea para mejorarse cada vez más como humanos sensibles y críticos. Un cine donde no vea su caricatura, sino su rica complejidad como ser humano. De nuevo doy la palabra a Luis Alberto Álvarez:

Es importante que la gente se reconozca, que su mundo y sus necesidades, sus anhelos, su dolor y su placer sean captados con fidelidad, que el entretenimiento, el gozo, la risa, el llanto, la comprensión y la emoción no sean mecánicos, no alienen ni estupidicen. [Para concluir:] Si bien hay que pensar en un público determinado, no hay que despreciarlo como masa de mercado sino valorarlo como hombres dignos, críticos y sensibles.

El maestro decía: “Lo que no debe ser es que a esa búsqueda de público se sacrifique la ética, la estética y la honradez artística”. Sólo este cine “formaría un público”, y este público exigiría un cine estética y éticamente formativo. Entonces viene la última pregunta:

¿Cómo “formar” un público desde la crítica, los cineclubes y las escuelas?

Si existe un espacio mediador entre las imágenes y su público, éste debería propender por la “formación de juicios y criterios” que exijan cada vez más un “mejor espectador” y un “mejor cine”. Si se ha distinguido en qué consiste ese mejor espectador y ese mejor cine, este espacio, que podemos llamar crítica cinematográfica, cineclubes y escuelas de cine, estaría dedicado a la *mejor* exhibición, reflexión y formación de profesionales de los productos audiovisuales. Primero, se debería permitir ver mucho cine, muy diverso y sobre todo de *buena calidad*, verlo cuantas veces sea necesario y en la mejor calidad de exhibición; luego, guiar, informar y “formar” al público en la reflexión con sus propios criterios, a través de una exigente calidad en la crítica, los cineclubes, las revistas y los programas especializados. Y, finalmente, en las escuelas se debería enseñar desde la recepción crítica hasta la gestión cultural y la producción audiovisual, de manera que se tendiera hacia un cine que satisfaga las exigencias de un público así formado.

Entendida así, la formación no se reduciría al público sino que se extendería a toda la cadena de producción, distribución, exhibición y recepción crítica —ya

que no se hablaría de consumo—. Esta “formación para las imágenes de un país” se sustentaría en un público ética y estéticamente exigente ante las imágenes que pretenden representarlo en sus deseos, ideales, temores, frustraciones y realizaciones. Si se me permite la metáfora, como una tierra abonada para el mejor cultivo de imágenes. Es más, sin ese público no habría ese cine, o sería un *producto muy costoso*, ya que su reconocimiento se daría exclusivamente en festivales y por críticas especializadas. Entonces parecería que quienes hacen el cine estarían pensando en “los críticos intelectuales que pretenden que en Colombia se haga un cine como el de Bergman o Altman”.

Colaboran en este número:

Diego Rojas Romero

Comunicador social, realizador, investigador, crítico, pedagogo y productor de medios audiovisuales. Ha colaborado con publicaciones especializadas como *Cinemateca*, *Cine*, *Cuadernos de Cine* y *Hablemos de Cine*, entre otras, y ha sido coautor de los siguientes libros: *Manual de apreciación cinematográfica*, *Filmar en Colombia* y *Tiempos del Olympia*.

Alberto Navarro

Ha escrito sobre cine en *The Paper*, *Nueva Frontera*, *Guión*, *Revista Avianca*, *Sésamo* y *La Oficina Eficiente*, todas ellas de Bogotá, y en *Variety* (Nueva York) y *The International Film Guide* (Londres). Fue coordinador de las revistas *Cinemateca* (primera época) y *Cine*, una publicación de la Compañía de Fomento Cinematográfico. En la actualidad trabaja en la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Juan Carlos González

Médico de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Ha publicado artículos sobre cine en los periódicos *El Mundo*, *El Colombiano*, *El Espectador*, *El Tiempo* y en las revistas *El Malpensante* y *Gatopardo*.

Pedro Adrián Zuluaga

Comunicador social-periodista de la Universidad de Antioquia. Ha sido crítico, docente, realizador y periodista cultural. Entre 2000 y 2004 dirigió el programa de cine del Centro Colombo Americano de Medellín y fue editor de la revista *Kinetoscopio*. Actualmente coordina los programas de formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Mauricio Durán Castro

Arquitecto de la Universidad de los Andes. Crítico y profesor de cine en las universidades Nacional de Colombia, de los Andes y Javeriana. Ha sido director del Cine Club de la Universidad Central y editor de la revista *Cuadernos del Cine Club* de la misma. Autor de “Historia del cine colombiano” para la *Enciclopedia Temática Norma*.



Sala Cinemateca Distrital

