

CINE

PARA LEER

➤ Cine

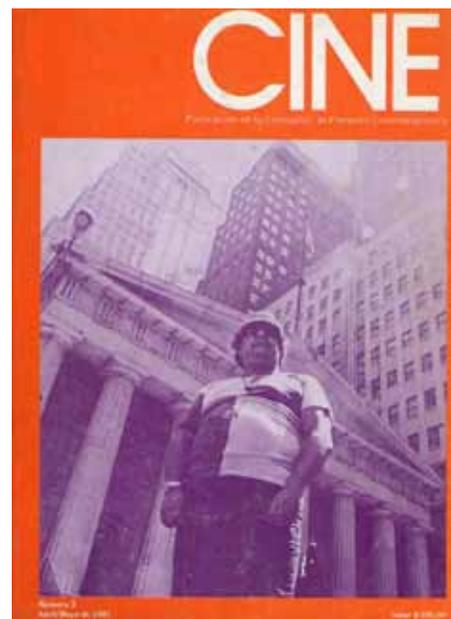
Hugo Chaparro Valderrama

Resumen:

La revista CINE publicó diez números desde octubre de 1980 hasta octubre de 1982. Dirigida por el crítico literario y cinematográfico Hernando Valencia Goelkel, en colaboración con su comité editorial, compuesto por Isadora de Norden, Diego Rojas y Alberto Navarro, durante sus dos años de existencia la revista se interesó por el desarrollo del cine latinoamericano y, específicamente, por el cine colombiano. Aspectos como la producción, la manera de recrear el país visualmente o los temas narrados por la cinematografía colombiana, hicieron de CINE el testimonio de una época durante la cual se construyó el futuro de otros realizadores.

Palabras Claves

Revistas de cine
Cine latinoamericano
Cine colombiano
Crítica cinematográfica
Historia



CON PRAGMATISMO editorial y fervor patriótico en términos cinematográficos, Isadora de Norden, gerente de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), recibía al lector del primer número de la revista *CINE* con un texto en el que manifestaba su comprensión ante “las limitaciones inherentes a una revista de esta índole”, limitaciones definidas por el riesgo de una publicación especializada, leída por el gueto cautivo que nunca ha sido tumultuoso en Colombia.

Alertó de una manera sensata que se trataba de un “público importante pero necesariamente limitado”, y se interesó por “divulgar las actividades de las cinematografías nacionales, en especial las de los países de América Latina. Obviamente, a la que más amplia y detalladamente que querríamos referirnos es a la colombiana”.

Además de las consideraciones sobre el paisaje doméstico en relación con el cine, Isadora brindaba a los críticos de entonces la generosidad de sus páginas para contrarrestar la mezquindad del espacio que se iría reduciendo con el tiempo a niveles bonsái en los diarios del país.

“*CINE* quisiera llenar un cometido muy específico”, escribió Isadora. “Darle a los críticos o comentaristas del país la posibilidad de redactar textos de cierta extensión (idealmente, de cierta profundidad también) para los cuales no hay cabida por lo general en los órganos de información escrita. Es posible comentar una película en seis o siete líneas; *CINE* no considera que tal cosa sea también, forzosamente, deseable, y que hay escritores, como hay temas, que requieren de mayor dilación”.

Aclarados los criterios de la publicación, hizo de Hernando Valencia Goelkel el director de una revista que permitía la confianza en la inteligencia del crítico literario hecho crítico cinematográfico, con un talento semejante al que definió la escritura de James Agee en la prensa norteamericana de los años 40 según el poeta británico W. H. Auden: su trabajo periodístico tenía “un valor literario permanente”.

CINE revivió la tradición del riesgo y su pasión para que la escritura cinematográfica no sucumbiera a la soledad de los artistas.

Desde el primer número, publicado en octubre de 1980, el lector tuvo la certeza de su línea editorial: el cine doméstico tenía que nutrirse del cine de otras geografías y otras épocas.

Tras la carátula donde aparecían las butacas del Salón Olympia, inaugurado por la familia Di Domenico en Bogotá el 8 de diciembre de 1919 –con capacidad para 6.000 espectadores y diversidad para entretenimientos paralelos a la exhibición de películas como bailar, patinar, presentar combates de boxeos, partidos de hockey, actos de ventriloquía y contorsionismo, además de disfrutar con el gusto de rozarse el cuerpo entre la multitud y coquetear, en un camino de doble vía sexual que confundía a hombres y mujeres en el salón, lo que era una ganancia adicional al precio de la boleta-, el lector entendía a través de las páginas de *CINE* que las fronteras no existen en el mundo interminable de una pantalla.

Hernando Salcedo Silva entrevistó a Pedro Moreno Garzón, pionero del cine colombiano, que trabajó a órdenes de los Di Domenico, ilustrándose el texto (“Cine colombiano. Los años veinte”) con la imagen pálida y ojerosa de la actriz italiana Mara Meba, diva fugaz de un melodrama tan superlativo como su título, *El amor, el deber y el crimen* (Moreno Garzón, 1925), y con la fotografía angelical de Isabel von Walden en un jardín de rosas, actriz de *Aura o las violetas* (Moreno Garzón/Vicenzo Di Domenico, 1924) –“una muchacha muy bonita”, la definió Moreno Garzón, “de rostro suave y dulce”, que aceptó trabajar en la película “por ser hija de extranjeros y no compartir los prejuicios contra los actores”-.

Al carácter lánguido pero esforzado del cine colombiano y sus pioneros tras la quimera del oro en la pantalla, se iniciaba el despliegue del mapa entre el acá y el allá. Diego León Hoyos escribía “Sobre monstruos y dobles”, tomando como ejemplos para un texto sobre

el miedo y sus variaciones a Roman Polanski, William Friedkin y Werner Herzog, mientras recordaba películas tan pedagógicas como *El inquilino* (Polanski, 1976); *El exorcista* (Friedkin, 1973), y esa aventura hacia el desquiciamiento, *También los enanos empezaron pequeños* (Herzog, 1970). “Ni el hombre ‘civilizado’ ha abandonado la barbarie, ni las sociedades modernas son esa cristalización misma de la razón que quisieron los humanistas”, concluía de manera esperanzada Diego León.

Una entrevista de Patricia Restrepo con Guillermo Cabrera Infante (“Opiniones de Caín”), sirvió para que la rubia y el chino mulato intercambiaran películas, novelas y suicidas –Andrés Caicedo y Ricardo Vigón–; Carlos Freer enseñó el panorama de un país casi invisible en sus imágenes filmadas (“Costa Rica: nuestro cine”); Luis Ospina, nuestro cinéfilo de cabecera, publicó dos textos sobre el *hit parade* del cine mundial y el documental (“25 años de encuestas: lo mejor de la producción mundial” y “El cine político de Emile De Antonio”); un rescate de Frederick Palmer evocó el sabor dulzonamente ingenuo y encantador que hace parte de la arqueología cinematográfica (“Breviario del guionista en 1919”), donde la Palmer Photoplay Corporation de Los Angeles aseguraba que “sólo existen treinta y seis situaciones dramáticas fundamentales cuyas diversas facetas constituyen las bases de todo drama humano”, siendo algunas de ellas la súplica; la liberación; el crimen seguido de venganza; el ser víctima de la crueldad o del infortunio; la rebelión; el odio a los parientes; el adulterio homicida; la imprudencia fatal; los crímenes involuntarios del amor; el homicidio de un pariente a quien no se había reconocido; el sacrificio de sí mismo por un ideal o por motivos de familia; el descubrimiento de que la persona amada es indigna; los obstáculos en el amor; los celos infundados; el amar a un enemigo o el extravío de personas amadas, y un texto de Bill O’Connell, tomado de la revista *Film Comment* de septiembre-octubre de 1979, es decir, la solidaridad del cine ante todo, sirviendo *Film* a *CINE*, sobre el deterioro del color en las películas (“Fade Out”), garantizaban el buen comienzo de una

revista hecha por cinéfilos y para cinéfilos, ilusionados con leer y escribir más y mejor según lo permitiera la práctica periódica de la publicación.

Algo dudoso pero no del todo imposible cuando el respaldo institucional garantizaba su continuidad. La historia de las revistas de cine en Colombia no ha sido menos tortuosa que la historia del cine registrado por sus cronistas en esas mismas revistas. Desde la publicación en 1908 de *Cinematógrafo*, dirigida por Manuel Álvarez Jiménez en Bogotá, hasta que nace, crece y muere *CINE*, desde finales de 1980 hasta su número diez (septiembre-octubre, 1982), el papel protagónico que ha tenido el cine para leer en el cine colombiano, cifra la ansiedad de sus críticos por contribuir a través de la escritura al desarrollo del país recreado visualmente.

A mediados de los años 70, los lectores celebraron el exceso y su camino hacia la sabiduría según la revista *Ojo al cine* (cinco números publicados en Cali desde 1974 hasta 1976). Las limitaciones señaladas por Isadora de Norden años después en *CINE*, fueron motivo del canto del ci(s)ne, explícito en el último editorial que se publicó en el número 5 de *Ojo al cine*: “Después del eufórico apogeo que significó la aparición de nuestro número 3/4, hemos ido enfrentando el pánico económico, la inacción espiritual y, en últimas, casi la muerte. Estas líneas son, en efecto, una expresión de moribundez. Quisimos hacer de esta revista una realidad mensual, pero los avatares de distribución, de pagos y cobros, de una nómina de colaboradores estables, del estado psicológico grave y crítico de los primeros responsables, han dilatado la aparición de *Ojo al cine* No. 5. Y para ello hemos tenido que hacernos algunas concesiones, rebajar la calidad del papel, de las ilustraciones, levantar sostenidas intolerancias hacia ciertos autores y ciertos textos, confiando, en últimas, que la empresa general marche, y en los tonos que ha sido costumbre hasta ahora, que sea una publicación audaz, que aporte nuevos términos de comprensión del cinematógrafo”.

Críticos al borde de un ataque de nervios, la situación, antes y después de *CINE*, no varió del todo en la carrera contra el destino que ha decidido la vida de las revistas, semejantes a milagros en el país del Divino Niño.

Aunque se cuentan empresas editoriales, prósperas en su cantidad, el riesgo del lector apático ha sido un peligro compartido, capaz de reducir la gran ilusión a un par de números, evocados después con nostalgia.

Excepciones que confirman con su heroísmo la norma: la revista *Películas*, de los hermanos Di Domenico, que alcanzó algo más de un centenar de números desde que empezara a publicarse, en 1916, hasta que se convirtiera en un fantasma del paisaje; *Películas y exhibidores* registró otro tanto a finales de los años 60; *Arcadia va al cine* se sostuvo durante seis años y varios números gracias a la obsesión de su editor y gestor, Augusto Bernal Jiménez, un cinéfilo que suda celuloide derretido en las maratones filmicas donde se ejercita día tras día; *Kinetoscopio* mantiene su longevidad a pesar de la ausencia que hace extrañar la actitud generosa de sus fundadores: Paul Bardwell, Luis Alberto Alvarez, Juan Guillermo López.

CINE mezcló el cómo, el quién y con quiénes hacer una revista que rebasara lo artesanal y aprovechara lo institucional para seguir adelante –aunque Isadora fue enfática: “Quiero dejar en claro que no va a ser ésta en modo alguno una publicación de las llamadas institucionales. No se pretende hacer con ella relaciones públicas ni adornar la imagen, mala o buena, que de la Compañía [de Fomento Cinematográfico, FOCINE] puedan tener sus eventuales lectores; y, por supuesto, tampoco busca divulgar las otras actividades que FOCINE desempeña ni las que haya de emprender en el futuro”-.

La promesa se iría cumpliendo al pie de las letras escritas y leídas por los que mantuvieron la función de *CINE* y su calidad.

Las carátulas sugerían la variedad del placer, sin importar de dónde viniera la imagen: G. W. Pabst en el

número dos; Carlos Benjumea en *El inmigrante latino* (Nieto Roa, 1980), pintó de violeta la edición número tres; en el número cuatro aparecía la imagen de una película que es ahora secreta y mítica en el cine colombiano, *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981); el rostro de un director independiente en México desde los años 70, Paul Leduc, aparecía en el número cinco.

Las ediciones restantes presentaron a Helmut Berger en versión travesti de cabaret cinematográfico según la dirección de Luchino Visconti en *La caída de los dioses* (1969); al director de fotografía Michael Ballhaus, quien le diera su talento y su ojo a Rainer Werner Fassbinder en varias de sus películas; el número ocho se presentó con aire fúnebre registrando la escena del cementerio en *Pasado el meridiano* (José María Arzuga, 1965), y un aviso a manera de cartel anunciaba en el número nueve la edición especial preparada para el XXII Festival de Cine de Cartagena, 1982.

La última edición de *CINE* fue ilustrada con una imagen de *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), una ironía cuando ya la revista no pudo tomar revancha alguna para recuperarse y renacer más allá de ese número.

Aunque se hizo lo que se pudo de la mejor manera que se pudo. La única vez que Isadora escribió de nuevo en trance editorial fue en el número nueve. Su interés por el cine colombiano se manifestó en el encargo que se le hizo a Hernando Martínez Pardo para que escribiera un ensayo (“Panorámica del cine colombiano 1958-1982”), y por el evento en el que se publicó: el Festival de Cine de Cartagena.

La Compañía tiene grandes esperanzas en que la muestra de películas colombianas que haya de presentarse en Cartagena, refleje un adelanto cualitativo en la creación filmica del país, derivado en parte del apoyo económico que Focine le está proporcionando a la industria. Como lo indica su sola presencia activa

en el Festival, Focine considera que su tarea de fomento no debe limitarse exclusivamente a facilitar la financiación sino que también debe atender, así sea parcialmente, a aspectos como la preparación profesional. Dentro de este criterio, este año la Compañía ha efectuado una serie de talleres y seminarios, a cargo de expertos de merecida reputación internacional, y sobre diversos aspectos del trabajo cinematográfico.

Hemos creído oportuno, a fin de que tenga una mayor difusión, incluir en este número especial la versión inglesa del magnífico ensayo del crítico e historiador Hernando Martínez Pardo sobre los últimos veinticinco años del cine en Colombia, concretamente sobre la producción de largometraje.

Las palabras son una semblanza del trabajo realizado en colaboración con Hernando Valencia Goelkel y su comité editorial, compuesto por Isadora, Diego Rojas y Alberto Navarro. También la evidencia de un deseo: que los invitados internacionales, de paseo por Cartagena, pudieran conocer de qué se trataba el cine colombiano con la juiciosa precisión para revisar las variaciones de la pantalla doméstica a la manera de Martínez Pardo.

Una bandera de *CINE*: atestiguar lo que estaba sucediendo con los directores, guionistas y técnicos nacionales, empeñados en ver y en filmar el escenario de Colombia; cuando se vislumbró, a principios de los años 80, una transformación en el temperamento local, quizás lenta pero estimulante, descrita por Diego León Hoyos –al mismo tiempo que asumía con valor la empresa de analizar y hacerle su disección a las pelí-

culas realizadas por Gustavo Nieto Roa-, como “el testimonio de esta época en que el país está cambiando su acostumbrado folclor y su retórica por Claudia de Colombia y Bruce Lee”. (“‘El inmigrante’, de Nieto Roa”, en *CINE*, No. 3).

Aunque la risa esmaltada y fosforescente de la diva popular, las contorsiones acrobáticas de Bruce Lee o títulos como *El taxista millonario* (Roa, 1979) y *Amor ciego* (Roa, 1980), fueran solo la punta del iceberg comercial que entonces, como ahora, no logra romper el hielo para encontrar a su público.

La cortesía bogotana de Hernando Salcedo Silva sugería: “*Las cuatro edades del amor* [Triana, Giraldo, Mitrotti, Durán, 1981] no es el ideal para un cine auténtico pero, por lo menos, representa más trabajo puramente cinematográfico que el ordinario cine nacional de consumo”. (“¿Nacionalización al desnudo?”, en *CINE*, No. 3).

Aún así, esta clase de pioneros, tardíos cuando se publica *CINE*, construyeron, a su manera, el futuro.

Respondían a la pregunta que se hacía Paul Eluard –“¿En qué forma se relaciona la creación artística con el cine, que constantemente se devora a sí mismo, sin dejar otro rastro que su frágil existencia como novedad?”-, citado por René Clair en otro rescate que hizo la revista, su discurso pronunciado en una reunión de cine-clubs que tuvo lugar en la Venecia del lejano 1950 –¿O cercano 1950? Al fin y al cabo, el título del discurso de Clair es “Un presente que no pasa”-.

En términos locales: ¿Cuántas veces ha empezado el cine colombiano como una *novedad*, demostrando la persistencia de la visión que crea la ilusión del movimiento en el transcurso de la historia?

Varias veces. La novedad ha sido intermitente. Atraviesa el siglo XX y cruza al XXI murmurando con el vigor de un fantasma que se fortalece cada vez más –aunque el término *industrial* todavía no se aplique al arduo cine local-. Lo explicó Martínez Pardo en su “Panorámica del cine colombiano 1958-1982”:

Recorriendo la historia se encuentra que desde las “Actualidades” de 1907, o desde “El drama del 15 de octubre”, primer largometraje en 1915, la constante ha sido la discontinuidad en la producción, la recurrencia periódica de crisis, desapariciones y resurgimientos que nunca pasaron de una docena de películas en cinco años, que fue la máxima duración de uno de esos “apogeos” (1922-1927). A la discontinuidad hay que agregar la terquedad en pretender imitar otros cines. En tales condiciones era imposible que se diera relación del espectador con el cine nacional, progreso en el manejo de su lenguaje estético que permitiera la apropiación de la realidad; era imposible también que creciera la infraestructura y que surgieran enfoques analíticos y teóricos, para no hablar de los capitales porque me llevaría a discutir de entrada, sin datos previos, la famosa controversia sobre si no hay cine porque no existe inversión o si no se invierte porque no hay cine.

Hacia los años 80 y luego de una larga historia que moldeó con el tiempo el oficio de la crítica de cine, sus cronistas se acercaron a los pioneros y a sus descendientes como espectadores implacables, solidarios o angustiados por un sueño que se hacía realidad, filmado en cámara lenta, afrontando la ruina o la posibilidad de que las películas fueran veladas en cámara ardiente.

Compañeros de viaje en la ruta de las dificultades, tendrían que pasar muchos años para dejar atrás la retórica que saludaba al cine en una publicación de Carmen de Bolívar llamada *Ecos de la Montaña* –o “Eros de la Montaña”, como sugiere la lujuriosa inven-

ción de un corruptor de pruebas-, clamando en 1914 “que venga, que venga el cine para disipar el tedio y su influjo preocupativo”.

El tiempo y su calendario avanzarían después hacia una actitud distinta; a los textos de otros críticos –Luis David Peña y Camilo Correa en los años 40; Gabriel García Márquez, Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva, Ugo Barti en los 50 y 60; Umberto Valverde, Gustavo Ibarra Merlano, Orlando Mora, Jorge Nieto, Alberto Aguirre, Luis Alberto Alvarez y nuestra primera dama del cine, Margarita de la Vega Hurtado, algunos de ellos desde los años 50 hasta los años 70 y ahora-.

Cuando el tiempo y su aprendizaje hicieron posible que un crítico comprendiera su oficio como lo asumió Andrés Caicedo, respondiendo a la pregunta que se le hizo en una encuesta acerca del terrorismo o el paternalismo de los críticos colombianos:

Primero que todo, considero que es más saludable una actitud terrorista que paternalista. Pero para lograrla es necesario contar con un medio propio, como es el caso de nosotros con la revista Ojo al cine. Cuando un crítico enfrenta una serie de condiciones con las distribuidoras y con el exigente gusto mediocre del espectador medio, su crítica se irá ablandando, irá haciendo concesiones, no importa que muchas sean involuntarias. Ugo Barti y Carlos Alvarez han escrito terrorismo, pero hoy por hoy el panorama es mucho menos alentador. Hay que alertar al espectador, darle conciencia del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir al cine, convencerlo de que la mayoría de las veces detrás del producto se encuentra una

ideología dirigida en forma vertical contra el consumidor. Hay que desmitificar los falsos valores, las grandes celebridades, los mensajes de “gran importancia”. Uno encuentra muchas veces lo mejor en lo trivial. Dedicarle la atención necesaria a la importancia de Jerry Lewis es un acto de terrorismo. Arre- meter contra el cine político italiano o contra un filme como El pasajero [Antonioni, 1975] también. Siempre, de la crítica, me ha gustado lo insólito, lo audaz, lo irreverente, lo maleducado. Para esto sería bueno encontrar un método que universalice lo personal. Cada gusto es una aberración. [Cinemateca, No. 1. Vol. 1. Julio, 1977].

Dos extremos divididos entre el antes y el después de los textos que surgían por obra y gracia de un arte: el cine y sus imágenes. Por la construcción visual de un país en la pantalla, vigilado por aquellos que permanecían atentos a las variables posibles de un vocablo laberíntico y difícil, *Colombia*, visto por el ojo de una cámara.

Críticos que tuvieron en Francisco Bruno a un pionero dedicado para comprender, analizar y transcribir lo que veía en la pantalla. Estudiante de leyes en retiro hacia el cine, Bruno se ganó la vida trabajando como jardinero en el Parque de la Independencia de Bogotá, hasta que lo contrató la familia Di Domenico como portero del Salón Olympia y como editor de la revista *Películas*. Anticipó con sus textos la distancia imaginaria entre el “cine comercial” -¿Algún “cine” no intenta ser comercial? ¡Pregúntele a un productor!- y el “cine arte” -definido de manera presuntuosa por ciertos distribuidores como “cine fino”-. Interesado hacia 1919 por el cine europeo, Bruno se desconcertó ante

el hecho de que “haya espectadores a quienes guste la cinta de aventuras y no la de arte”; comparó al cine italiano con el de “todas las otras naciones”; ensalzó fervorosamente el envío de un corresponsal que describió a los norteamericanos como “excelentes muchachos, trabajadores, enérgicos, magníficos negociantes, pero ayunos de toda idea de arte y poesía”; alternó los “artículos referentes al arte cinematográfico y teatral” con “cuentos y novelas cortas, de los mejores autores” y “poesías escogidas entre las más célebres del habla española”; destacó las “biografías y anécdotas de los más renombrados artistas de la pantalla y la escena”; publicó regularmente “una crónica extranjera sobre el asunto de más palpitante actualidad” y “una sección de curiosidades científicas y literarias”, aparte de brindar “información gráfica de los acontecimientos de más actualidad en el país y en el extranjero”. En otras palabras, descubrió que el cine era un arte del Renacimiento en el siglo XX.

Hernando Valencia Goelkel, Luis Alberto Alvarez, Hernando Salcedo Silva: tres herederos notables de una tradición que prolongaron y los convirtió, para fortuna de sus lectores, en cinéfilos profesionales y vampiros culturales que no admitían fronteras para nutrir su escritura. Así definieron su oficio.

Goelkel -entre la literatura y el cine-: “Un buen film tiene más eficacia positiva en la formación del gusto, en el ataque frontal contra los lugares comunes, en el estímulo de inquietudes inéditas, que todas las páginas que puedan escribirse a favor o en contra de determinado tipo de cine. Lo cual nos lleva a poner, una vez más, de presente la que, en el fondo, es la verdadera función del comentarista: la de anotar la **mera presencia**, la **existencia** de ese infrecuente fenómeno que es una buena película”. (Hernando Valencia Goelkel, *Crónicas de cine*, Bogotá: Cinemateca Distrital, 1974, p. 187).

Alvarez -entre su amor desmedido por Mozart y el cine-: “El crítico de cine es, más que otra cosa, un espectador intensivo. Su labor es, en mi opinión, poner a disposición de la gente que va a cine informa-

ciones y referencias que le ayuden a formar su propio juicio, incluso contra el del crítico mismo. Esto es lo que he buscado realizar en más de diez años de colaboraciones cinematográficas para el diario *El Colombiano* de Medellín y para otros medios”. (Luis Alberto Alvarez, *Páginas de cine*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1992, p. xiii).

Silva –primero crítico de ballet, después lector obsesivo de *Robinson Crusoe*, acaso porque un hombre siempre es una isla en la oscuridad de la sala, y luego espectador, historiador y crítico, no menos obsesivo, de cine-: “A mí me parece que en la crítica de los años 70 para acá, entran esa serie de disciplinas como el estructuralismo, la semiología, la lingüística. (...) Eso me parece muy valioso. Indudablemente, pensar que cada película por sí misma presenta una serie de problemas específicos, abstraerla de lo que uno pensaba antes, que una película obedece a algo más que a su cédula de ciudadanía, es muy importante. Hay que entrar a descomponerla en sus diferentes partes, tratar de ver cómo funciona cada una de ellas, sus personajes, sus símbolos, etc., y así la película se enriquece muchísimo. Eso es innegable. Salgan como les salgan enemigos al estructuralismo y a la semiología, creo que son muy importantes. Ahora bien, pero manejar esos conceptos, hasta donde sea posible, con cierta sencillez, no tratar de complicarlos y llegar a ser un poco quiméricos como le ocurre a la señora Kristeva, que es la quintaesencia de la incompreensión (...).” (Alberto León, “Entrevista a Hernando Salcedo Silva”, en *CINE*, No. 9).

La crítica hecha acción celebró el kilometraje editorial que permitía la revista, donde se pudo escribir largamente y reflexionar acerca de lo que era, había sido o podía ser una especie tan exótica como el cine colombiano, diagnosticando sus variables con el registro de eventos sobre “La producción en Colombia” (No. 3), o publicando entrevistas sobre las acrobacias de *Padre por accidente* (Manuel Busquets, 1983), en la que no importó el cine tanto como el efecto comercial de un melodrama, matizado por el sentimentalismo de su ac-

triz infantil -“Radiografía de una producción” (Alberto León, No. 6)-, un texto con el que se quiso “obtener la radiografía de la producción profesional e industrial de un largometraje colombiano”, como señalaba su productora ejecutiva, María Emma Mejía, una película “importante comercialmente, pero cinematográficamente (...) como muchas otras”, en la que su director dejó a su aire o, según sus propias palabras, “a la buena de mi Dios”, a sus actores.

Otros textos registraron experiencias mucho más estimulantes para comprender los rumbos auténticamente renovadores de las imágenes domésticas en la pantalla: Diego León Hoyos entrevistó a Martha Rodríguez y Jorge Silva en “Magias y mitos” (No. 8), tras el estreno de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982); Patricia Restrepo publicó un perfil del grupo Cine-Mujer –o el feminismo a 24 cuadros por segundo-, según lo que anunciaba su título y el nombre de la musa al centro del grupo, “Presentando a Eulalia Carrizosa” (No. 8); las aventuras de una película sobre la guerrilla liberal del Llano en los años 50, *Canaguaro*, que alargó su historia de realización y estreno desde 1978 hasta 1981, se describió de manera exhaustiva en “Canaguaro. Historia de peripecias” (No. 4), gracias al diálogo coordinado por Sara Libis, en orden de aparición, con el director y guionista Dunav Kuzmanich; su asistente de dirección y co-guionista, Pepe Sánchez; Juan José Vejarano, asistente de dirección; Arnulfo Briceno, actor y músico; Fernando Vélez en la cámara y Mario Jiménez en el montaje.

Tampoco se olvidó el reciclaje visual de la televisión: en un artículo saludablemente explosivo, “Del libreto a la producción. Un camino hacia lo trivial en la telenovela” (No. 7), escrito por Martha Bossio de Martínez, se recordaban “los hábitos y vicios de la televisión nacional” en los movidos 80 y se aconsejaba al posible libretista que aprendiera el oficio considerando que debería hacer concesiones para disfrutar de la “trivialización final” que tendrían los temas y su tratamiento, advirtiendo la autora al final del texto: “El libretista colom-

biano tiene sus mejores oportunidades en la telenovela y debe comprometerse en este proceso de cambio aun dentro de las limitaciones conocidas, porque si espera circunstancias más favorables, posiblemente cuando se decida a escribir... ya sea demasiado tarde”.

En otras palabras, aprende rápido y escribe sin pretender algo más que darle a tus historias el sabor de una hamburguesa visual. No en vano, la literatura como oficio de escritura siempre será más digna en sus propósitos y alcances que una aventura escrita a cuatro manos entre el autor y el rating.

Al panorama de Hernando Martínez Pardo lo precedió en el número ocho un ensayo que ahora es clásico, “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”, escrito por Luis Alberto Alvarez y Víctor Gaviria, que obtuvo el primer premio en el Concurso de Crítica Cinematográfica convocado por Focine, compartido con un texto que mezclaba cine y literatura, “De la realidad a la fantasía. Marina Madrigal, una cineasta intemporal”, de Juan Carlos Rubiano Vargas, crítico, escritor y guionista que siempre ha mejorado el arte de escribir sobre películas con un estilo que reinventa la crónica, la transforma en relato literario y tiene como paisaje de fondo a los fantasmas del cine, en este caso, una realizadora española que pasó de la realidad a la fantasía y de la fantasía a la realidad para todos los que leyeron el texto publicado en la revista.

“Las latas en el fondo del río” es un memorial de agravios cinematográficos y regionales en contra del centralismo y sus representaciones visuales –“Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos intereses políticos y burocráticos, en el lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo. (...) En un principio todavía era común que se filmase ‘bajo el cielo antioqueño’. Luego se designó a Bogotá como capital indiscutible de la actividad cinematográfica y, posteriormente a esta designación, hay que tomar decisiones estéticas que se pliegan a las exigencias del clima y del ambiente capitalino. Ello significa aceptar sin chistar

un cine perpetuamente azuloso, lleno de cielos grises y de personajes de suéter. No importa que la temperatura no sea muy adecuada para los laboratorios y que el clima sea el más imprevisible de toda la nación”-.

El artículo favorecía el heroísmo que tuvieron para sostener sus aventuras cinematográficas, sin importar la calidad del resultado, pioneros antioqueños del esfuerzo atlético para llegar a su meta en la pantalla: Camilo Correa, Guillermo Isaza, Enoc Roldán, Ivo Romani.

La capital vs. la provincia, el centro y el margen, la relación geografía y cine, se transformarían con el tiempo, mostrando un vigor distinto al de los años 80. En la “provincia” del Caribe colombiano o del autismo antioqueño, se realizan actualmente proyectos autónomos en sus criterios de realización –aunque la gerencia estatal del gremio se encuentre todavía en el bogotrópico-.

El listado de reclamos preguntaba:

-¿Por qué sufrir una relación tan dependiente de Bogotá?

-¿Sería posible que los únicos “actores profesionales” del cine colombiano fueran, como en una insalvable paradoja, los de la televisión?

-¿Qué el único director con una concepción del espacio en el cine colombiano fuera, de nuevo paradójicamente, un español, José María Arzuaga?

-¿Cómo era posible que se decidiera lanzar a las aguas negras del río Medellín las películas de la Promotora Cinematográfica Nacional (Procinal), fundada en 1946 por Camilo

Correa, compradas por \$ 25 de la época por Guillermo Isaza antes de que se perdiera su memoria en un naufragio lamentable?

Todo es posible en Colombia. Con el tiempo, se entendió que el mundo existía más allá del pueblo y que “lo nuestro” –un posesivo para magnificar el nacionalismo de manera proteccionista como si se tratara de una especie frágil y en peligro- no se limitaba únicamente a la geografía regional; que la biografía y su aprendizaje podían escapar de la militancia impuesta por el himno, la bandera, las fronteras o el “Ay, qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano”.

“El director de provincia sabe que ese trozo de película muda, sin montaje ni idea, es el cine colombiano... o lo que debería ser el cine colombiano”, concluyeron Luis Alberto Alvarez y Víctor Gaviria. “En ese trozo de película, como en las latas de Procinál sumergidas en el río, está vivo un espíritu... el genio de la botella. Lo que esas latas y esa cinta encierran puede hacer vibrar, aterrizar, amar, conmover, llorar. Es la vida que se desplaza en su espacio propio”.

La vida de las películas según el espacio que observaron y construyeron sus realizadores como si avanzaran dando pasos en la niebla o revelaran aciertos sobre los que se escribió en *CINE*. Con un agregado: la publicación de guiones. Al menos tres: *Líos de chicle*, escrito por Luis Enrique Maldonado Rodríguez (No. 3); *Tú reinarás*, escrito por Antonio Montaña, sobre el que anotó Ciró Durán: “Pero falta sexo. Finalmente eso es lo que al público le gusta” (No. 4), y *La paz colonial*, escrito por Pepe Sánchez (No. 6).

El panorama fue completo. Latinoamérica estuvo representada en las páginas de *CINE* –“¿Ficción o documental? Charla sobre el cine brasileño” (Tomado de *Filme Cultura*, No. 2); “Hablemos de cine” (Goelkel, No. 3); “Rui Guerra y sus proyectos” (Patricia Restrepo, No. 4); “Paul Leduc y el dinosaurio” (Hoyos, No. 5); “Voluptuosidad del melodrama” (Silva, No. 7)-, y

tuvo un paralelo con otras geografías del mundo para establecer un contraste de ventajas y carencias entre la industria continental que buscaba su camino y la colombiana que se aventuraba por horizontes distintos a los que ya se habían visto con registros melodramáticos (*Como los muertos*, Moreno Garzón/Vicenzo Di Domenico, 1925; *Madre*, Velásquez, 1924); folclóricos (*Bajo el cielo antioqueño*, Vallarino, 1925; *Flores del Valle*, Calvo, 1941) o históricos (*Antonia Santos*, Mayol/Martínez, 1944; *El hijo de la choza*, Roldán, 1961).

“El futuro parece promisorio”, concluía Martínez Pardo su visión del cine colombiano visto con gran angular en el panorama citado. “Al menos el futuro inmediato si se piensa en los estrenos ofrecidos para 1982, entre las cuales señalo las producciones de Luis Ospina, Luis Alfredo Sánchez, Lisandro Duque y Francisco Norden”.

Traduciendo: *Pura Sangre* (Ospina, 1982); *La Virgen y el fotógrafo* (Sánchez, 1982); *El escarabajo* (Duque, 1982); *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1983).

La promesa hecha realidad, que enseñó otros caminos al cine después de *CINE* según Carlos Mayolo en *Carne de tu carne* (1983); Jorge Aldana en *Pepos* (1984); Luis Fernando Bottía en *La boda del acordeonista* (1985); Sergio Cabrera en *Técnicas de duelo* (1988); Víctor Gaviria en *Rodrigo D. No futuro* (1988), o Jaime Osorio en *Confesión a Laura* (1991), una película que cerró de manera entrañable la década y el plano sobre personajes individuales que representaban con su intimidad los dilemas nacionales, sin la trampa de la obsesión testimonial que ha hecho de un amplio repertorio del cine colombiano una confusión de sociología y ficción.

Cuando empezaría a cumplirse en el cine colombiano el deseo de Sam Goldwyn, “Tráiganme clichés nuevos”, evocado por Luis Ospina y Sergio Cabrera en “Hollywood: caza de citas” (No. 2), con el humor agrídulce que permite el cine y el amor absoluto por la forma como la pantalla logra multiplicar y ensanchar la vida.

Por todo esto y por su intención de escribir a plenitud, agotando hasta la última línea su tema, como sucede en textos que quisieron perfilar la figura de sus héroes de una manera absoluta con el estilo de Luis Alberto Alvarez –“¿No es la vida suficientemente romántica? El cine de Georg Wilhelm Pabst (1885-1967)” (No. 2); “La difícil ternura. Rainer Werner Fassbinder (1946-1982)” (No. 10)- o la metafísica cinematográfica de Enrique Pulecio Mariño –“Luchino Visconti” (No. 5 y No. 6)-, hay que agradecer a *CINE* su legado y su actitud generosa en la creación de un lector, animado por las líneas de los autores que publicaron en la revista; cuando la crítica en formato extenso aún existía en el país del Divino Niño y demostraba la calidad de su oficio con el único material que puede tener un autor: conocer sin límites el arte sobre el que escribe.

Hugo Chaparro Valderrama

➤ (Bogotá, 1961) es escritor y crítico cinematográfico. Ha publicado las novelas *El capítulo de Ferneli* (1992); *Si los sueños me llevarán hacia ella* (1999) y *No me olvides cuando mueras* (2007); un libro de cuentos, *El discreto encanto de los melancólicos* (2011); los libros de ensayos *Lo viejo es nuevo y lo nuevo es viejo y todo el jazz de New Orleans es bueno* (1992); *Alfred Hitchcock. El miedo hecho cine* (2005); *Del realismo mágico al realismo trágico* (2005) y *Marilyn Monroe. En cuerpo y alma* (2009); dos libros de poemas que han merecido el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia: *Imágenes de un viaje* (1993) y *Para un fantasma lejano* (1998); un cuento infantil, *El amor de una jirafa* (2004), una antología de testimonios cinematográficos, *El evangelio según Hollywood* (2005), y la traducción de *La comedia de los errores* de William Shakespeare (2000). Fue becario del International Writing Program de la Universidad de Iowa durante el otoño de 2002. Es director de los Laboratorios Frankenstein.