

CON EL GUIÓN DE TRES ÉPOCAS

➤ *Cinemateca*

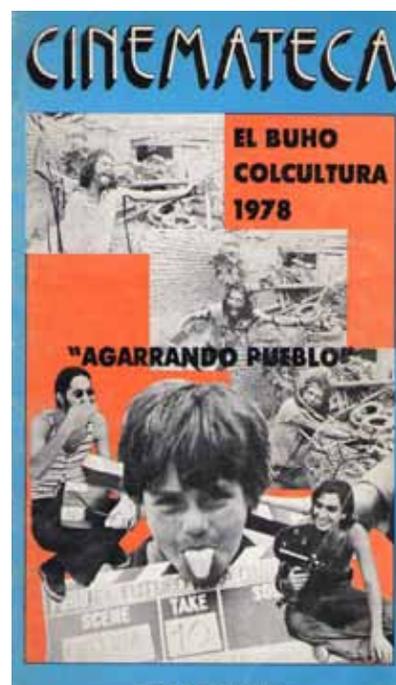
Pedro Adrián Zuluaga

Resumen:

En el artículo se revisan y valoran los aportes de las tres épocas de la revista Cinemateca, publicada por la Cinemateca Distrital de Bogotá, al debate y las ideas sobre el cine en Colombia. La primera etapa abarcó seis números publicados entre 1977 y 1979. La segunda época, tres números, entre 1987 y 1988. Tres números finales fueron publicados entre 2000 y 2001. En la aproximación a la revista se privilegia un balance sobre los temas y los enfoques de la crítica que se publicó en ese medio, con un énfasis especial en las discusiones sobre el cine nacional, y en los desarrollos y cambios que se dieron en estos debates, de acuerdo con las prioridades y condicionamientos de cada periodo de tiempo.

Palabras Claves

Revista Cinemateca, Cinemateca Distrital, Cine colombiano Crítica de cine colombiano, Historiografía del cine colombiano / Focine.



LA CELEBRACIÓN en 2011 de los cuarenta años de la Cinemateca Distrital sirvió, entre otras cosas, para recordar y recapitular la ascendencia que esta institución bogotana, adscrita a la administración municipal, ha tenido sobre el cine colombiano en su conjunto. Y esta influencia, que se ha ido transformando con el tiempo, no le debe poco a su larga permanencia, la mayor entre todas las instituciones dedicadas a la promoción y apoyo de un cine colombiano marcado por la inestabilidad, los entusiasmos pasajeros y las frecuentes depresiones.

Si bien la Cinemateca se ha ocupado especialmente de la difusión –muchos aún pueden llegar a reducirla a un espacio de exhibición alterna– y la preservación, pilares de toda cinemateca, en la época reciente su incidencia más positiva se puede rastrear en su apoyo a la producción y la investigación. En cuanto a lo último –que es lo que concierne a los propósitos de este artículo–, la Cinemateca ha mantenido ininterrumpidamente, en los últimos años, una beca anual de investigación y ha reactivado sus publicaciones, seriadas (las revistas) o coyunturales (los catálogos de muestras y festivales y los resultados de las becas).

Esta vocación ya se perfilaba desde el comienzo de los años setenta, en los primeros años de la Cinemateca, con la retrospectiva de cine colombiano que organizó su primera directora, Isadora de Norden. La muestra en mención sentó las bases para una primer acercamiento historiográfico al cine colombiano, que se vio reflejado en textos como “Secuencia crítica del cine colombiano”, de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, publicado en el número inicial de *Ojo al cine* (Cali, 1974), en el propio catálogo de la muestra y posteriormente en los trabajos de investigadores como Jorge Nieto y Hernando Martínez Pardo. Se iba haciendo claro también en Colombia que no hay investigación ni historiografía sin la posibilidad de acceder al acervo de películas y sin un espectador que se acerque a otra forma de consumo de imágenes como el que las cinematecas,

los cineclubes o las salas de arte y ensayo empezaban a hacer posible: un consumo especializado y autoconsciente de la tradición.

Dentro de su línea de publicación e investigaciones, aunque probablemente en ese momento fuera aún muy difícil de reconocerse como tal, la Cinemateca emprendió en 1977 la edición de una revista de cine, dirigida por la propia Isadora de Norden, con un consejo editorial integrado por el gran crítico literario y cinematográfico Hernando Valencia Goelkel, Carlos Villar Borda y el futuro presidente de Colombia Ernesto Samper Pizano, y la coordinación de Alberto Navarro.

Orlando Mora, en su recuento de las revistas de cine en el país resume la trayectoria de la revista en estos términos: “*Cinemateca* se llamaba la revista, cuyo primer número es del 1 de julio de 1977 y que apareció sin una definición preliminar de objetivos. Se reunía allí un material variado, que abría con un homenaje a Andrés Caicedo, quien es además el motivo de la portada. El material para recordar al malogrado crítico y escritor lo integran una selección de sus textos y una encomiosa introducción de Juan Gustavo Cobo Borda.¹ *Cinemateca* publicó seis números hasta 1979 y tuvo una prolongada interrupción entre enero de 1979 y julio de 1987. En este segundo período (1987-1988) alcanzan a publicarse tres números más, bajo la dirección de María Elvira Talero. El último, correspondiente al número 9, aparece en julio de 1988”.²

Queda todavía un tercer período de la revista *Cinemateca*, entre los años 2000 y 2001, con la publicación de los números 10 y 11, bajo la responsabilidad editorial de un grupo del que hacían parte Isadora de

1 Fue precisamente Cobo Borda el editor de la primera edición de *Qué viva la música* (1977), poco antes de la muerte – “por sus propios medios” – de su autor.

2 Orlando Mora, “Las revistas de cine en Colombia”, *Cine colombiano Entreextremos*, núm. 2, 1997 (recuperada el 3 de enero de 2005 en http://users.rcn.com/mg.interport/spanish_com.html).

Norden, María Claudia Parias y Octavio Arbeláez, y el número 12, según los criterios de Enrique Pulecio. Tanto en la segunda como en la tercera etapa, *Cinemateca* procuró reaccionar a la realidad audiovisual de su momento, visibilizando las discusiones al uso y actuando de acuerdo con “el guión de la época”. Desafortunadamente, la mayoría de estos debates quedaron trancos, por lo menos en las páginas de la revista; llevarlos a su fin o por lo menos seguir su desarrollo era una empresa descomunal que habría requerido de la publicación una continuidad que no tuvo. La revista *Cinemateca* ha sido, paradójicamente, uno de los proyectos más azarosos de la institución de más duración en el cine colombiano (si se descuenta, por supuesto, a Cine Colombia).

Dentro de este recuento inicial sobre las publicaciones de la Cinemateca Distrital es imprescindible mencionar otro proyecto editorial que vio la luz por primera vez en marzo de 1981: los *Cuadernos de cine colombiano*, que alcanzaron 25 números en su etapa inicial y que tuvieron como su primera impulsora a Claudia Triana, y a María Elvira Talero en la etapa intermedia. Estos 25 primeros *Cuadernos*, publicados entre 1981 y 1988, en el corazón de lo que convencionalmente se conoce como la era de Focine, son números monográficos dedicados cada uno a una figura del cine nacional. El periodo de trabajo de los directores seleccionados cubre desde los años cuarenta hasta entrados los años ochenta, y el esquema de la publicación es más o menos estable: una larga entrevista con el director, una biofilmografía y las fichas técnicas de las películas acompañadas de una muestra de las mismas que se organizaba simultáneamente en la sala de la Cinemateca. Gracias a este proyecto se pueden conocer de primera mano, las memorias –frecuentemente de más valor anecdótico que de reflexión estética– de directores, técnicos o pioneros como Oswaldo Duperly, José María Arzuaga, Marta Rodríguez y Jorge Silva, Fernando Laverde, Gloria Triana, Cine Mujer, Mario Jiménez, Jairo Pinilla, Camila Loboguerrero y Julio Luzardo, por mencionar a algunos.

También en la década de 1980, la Cinemateca Distrital publicó tres números de la revista *Súper 8*, una respuesta claramente coyuntural al entusiasmo por un formato que cinematecas, cineclubes y salas de arte y ensayo apoyaron y difundieron, con la ilusión de ver nacer un nuevo cine, más viable por su bajo costo y por lo tanto menos dependiente de esos dos ogros que son el mercado y el estado. El primer número de *Súper 8* salió en enero de 1984, con un consejo editorial conformado por Isadora de Norden y Claudia Triana, al que después se incorporarían María Elena Castañeda y Olga Esther Gamba. La revista se complementaba –o viceversa– con retrospectivas de la producción en este formato, que pretendían abrir el necesario canal de divulgación para ese material cuya utilización y exploración se estaba incentivando. Pero tampoco las retrospectivas fueron muchas debido a una escasez de producción que desmentía las aspiraciones democratizadoras del súper 8 (en cualquier caso la obra inicial de directores como Víctor Gaviria y Luis Fernando “Pacho” Bottía es en este formato y existe además el referente ineludible de los trabajos de Juan Escobar y Regina Pérez, que provocaron el entusiasmo del crítico más influyente de la época: Luis Alberto Álvarez). El número 2 de esta revista es de junio del 84, 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. Hasta el momento el proyecto continúa y ha logrado publicar 16 números, con una clara intención de aportar insumos para la investigación sobre el cine en Colombia y al mismo tiempo para generarla.



Los primeros números de Cinemateca o una revista para el fin de una época

Por tratarse de un material de difícil acceso, por la continuidad que tuvo –nunca la deseable pero mayor que la de los otros dos periodos– por su vinculación con las discusiones de una época donde estaban germinando procesos fundamentales como la creación de Focine, la consolidación de los gremios y las preguntas sobre el carácter y el destino que debía seguir el largometraje colombiano, la más interesante de las tres etapas de la revista Cinemateca es la primera, que termina con el número 6, fechado en enero de 1979. Aunque como lo advierte Orlando Mora, el número 1 de la publicación, de julio de 1977, no tiene una declaración de principios explícita sobre su vocación editorial, en el número 3 (enero de 1978), que es el primero que incluye un editorial, se lee que el propósito de la revista es “informar intensamente sobre el cine actual de América Latina y exhaustivamente, si se quiere, sobre el cine nacional”.³

A decir verdad no logró ni lo uno ni lo otro, pero el fracaso parcial no le resta interés a los logros obtenidos. En el número 1, como ya se dijo, la figura central es el escritor y crítico Andrés Caicedo, que hacía muy poco había ingresado directamente al Olimpo de los mitos. La revista publica sus textos sobre Kim Novak (“Kiss me Kim”) y Jerry Lewis (“El genio de Jerry Lewis”), evidencia si se quiere del amor de Caicedo por

el cine estadounidense, su reflexión sobre la crítica “De la crítica me gusta lo audaz, lo irreverente”, y el artículo “Hollywood desvestido”. Llamam la atención otros artículos que dejan claro qué estaba en el horizonte de expectativas del campo cinematográfico colombiano: “Trascienden las telenovelas nacionales?”, del crítico de arte Álvaro Medina, en el que ya se empieza a entender la imposibilidad de considerar el cine de manera aislada, sin vincularlo a otros sectores de la producción audiovisual, en este caso la televisión (una tensión que se profundizará hasta una máxima polarización en la década de 1980, como se puede ver en los textos de las revistas *Cine y Arcadia*); y tres textos con reflexiones sobre mecanismos de la industria para consolidar la producción nacional: “Coproducción”, de Jaime Díaz, “Copelco”,⁴ de Lisandro Duque, y “Compensación” (sobre la cuota de compensación que reclamaban las películas colombianas”), de Francisco Norden.⁵

El número 2 de *Cinemateca*, publicado en octubre de 1977, tiene en la portada a *Iván el Terrible*, de Serguei Eisenstein, que anuncia el cubrimiento sobre cine soviético de las páginas interiores. El mini-dossier, con dos artículos sobre Eisenstein de Luis Alfredo Sánchez y uno de Luis Alberto Álvarez sobre Dziga Vertov, coincidió con la exhibición en la Cinemateca Distrital de dos filmes eisensteinianos desconocidos hasta ese momento en Colombia: *La línea general* y *Los campos de Bejin*, y de una serie de documentales de Vertov. “Coincidentalmente”, en este número se incluyen tres textos que cubren el X Festival de Cine de Moscú: “Diálogo con [Tomás] Pérez Turrent, el guionista de ‘Canoa’”, una entrevista de Alberto Duque López; “América Latina en Moscú”, también de Duque López, y “X Festival de cine de Moscú”, de Alberto Navarro.

4 Siglas de la Cooperativa Productora de Películas Colombianas, que produjo varios cortos y largometrajes desde los años setenta.

5 El índice de este primer número se puede ver online en <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/revista/numeros/IND%20I.pdf>

Como señal de la apertura editorial de la revista, que no tenía problema en desplazarse hacia otras manifestaciones artísticas contemporáneas distintas al cine, está en la edición número 2 de *Cinemateca* el texto “Apuntes sobre el teatro colombiano. Falsas opciones y caminos reales”, del dramaturgo y director teatral Carlos José Reyes. Se trata de un texto de muchas formas simétrico con las búsquedas sobre lo específico que debía tener un cine nacional y dependiente como el colombiano, si bien el teatro llevaba un camino más evolucionado en nuestro medio. Por su parte, Álvaro Medina persevera en su propósito de hablar de la televisión, en este número con un sesudo artículo sobre el Chapulín Colorado: “¡Chanfle!, los superimperialistas no sospecharon tal parodia”, que le sirve de disculpa para lanzar sus buenos dardos contra la televisión colombiana de la época, y de contragolpe, contra el cine que se empezaba a parecer a ella:

La comunicación, en Chapulín Colorado, es ante todo visual. De allí que no acontezca eso que sufrimos en buena parte de los libretos de Las hermanas Gutiérrez y en casi todos los de Los Pérez somos así, programas en los que es posible cerrar los ojos y seguir los acontecimientos porque son ante todo auditivos. No, en Chapulín Colorado hay que mirar y oír porque hay una excelente utilización del medio. Una estupenda lección para aquellos que han trasladado la radio a la TV y ahora pretenden trasladar la TV al cine, caso este último del deplorable y pésimo filme titulado Mamagay.⁶

Por último, en el número 2 aparece un artículo que es emblemático en la reflexión sobre el cine de la época, aunque sea por su carácter “revisionista” y oposicional: “*Cine nacional y tercermundismo*”, del escritor y crítico de arte Darío Ruiz Gómez. En su estilo siempre lúcido y polémico, Ruiz Gómez cuestiona la voluntad política de nuestro cine y el pantano en el que frecuentemente naufraga. Vale la pena citar los matices en los que se expresa su argumentación:

...estos actos de contrición [se refiere a la inclusión de Gian María Volonté, el actor político por excelencia, en Actas de Marusia, el filme de Miguel Littin con el que Ruiz Gómez empieza a desarrollar su tesis] para la gente "progre", no indican, pues, sino la subsistencia de un problema ya casi secular en la mayor parte del llamado cine político latinoamericano: el que se hace mirando hacia ese público de entendidos, de radicales de coctel, y no desde los verdaderos presupuestos latinoamericanos. Desde el verdadero suelo cultural que podría darle no sólo justificación sino fundamentalmente sentido. Porque se hace bajo esquemas preconcebidos -que se toman como lo "político"- y no, pues, planteando las razones estéticas de un nuevo cine que quiere ser la expresión de una sociedad en conflicto.

Por eso lo que molesta en el dedo que sangra, en la sangre que cae sobre la salsa en *Asunción* de Mayolo-Ospina, no es la escolar referencia a Buñuel sino la incapacidad a la larga de crear elementos simbólicos propios: el film es infinitamente inferior a la idea del guión, por incapacidad de hacer valer la banda sonora - por ejemplo- como factor determinante del clímax.

6 Álvaro Medina, “¡Chanfle!, los superimperialistas no sospecharon tal parodia”, *Cinemateca*, núm. 2, vol. I, octubre de 1977, p. 74.

Y el ritmo y el montaje desconocen las posibilidades dramáticas del hecho: no hay un solo plano que nos defina a *Asunción*, no hay un solo momento definitorio de la tensión interior que debería vivirse. Nada sabemos, fuera del clisé, de esa otra cultura que representa *Asunción* -esa que sin pretensiones nos dio Alcoriza, el viejo Gavaldón, etc.-.⁷

Ruiz Gómez, en últimas, propone buscar lo específico frente a la tentación del estereotipo y lo general, que se expresa no pocas veces en el tono del panfleto disfrazado de compromiso político:

¿Qué nos quedó de los esquemas de Carlos Álvarez? Porque los porcentajes de desempleo, de víctimas de la violencia, ese tipo de análisis de nuestros conflictos, lo dan indudablemente mejor cualquiera de nuestros nuevos historiadores. Quiero decir que esa imagen, ese rostro quieto, ese otro país -su verdadero compromiso- careció de interés para un cineasta paradójicamente más interesado en los datos estadísticos, que en ese hombre al cual pretendió ayudar, que esa realidad a la cual pretendió radiografiar. Como sí nos queda el Carvalho, de Mejía; balbuciente a veces, confuso en sus planteamientos, pero hombre de cine al fin y al cabo, ya que las imágenes del baile en palacio, el rostro del muchacho muerto, los guerrilleros en el juicio, son la imagen imborrable de un momento de nuestra historia. Allí la imagen cinematográfica se saturó del clima doloroso, mórbido, de nuestras luchas, de nuestros errores o peque-

ños triunfos. Allí el plano se satura de nuestra realidad porque es desde ella y no desde un esquema, desde donde se busca un sentido formal. Lo que no ha logrado hacer Luis Alfredo Sánchez, confeccionista de un cine académico, neutro, en donde también, como en Álvarez, los esquemas pretenden decirnos lo que las imágenes son incapaces de decirnos. Cine dentro de ese patrón académico, viejo desde antes de nacer, y que es tan característico de ciertas cinematografías socialistas en donde una particular idea de "realismo" llegó ya al delirio. En donde la fórmula a priori redime el trabajo verdadero: el ahondar en esa problemática, el descubrir en ésta su clima de opresión, de miseria, pero también su grandeza, su respuesta a esas inclemencias.

¿Pero entonces, qué es un cine nacional? Si ya en la literatura o en el arte el término puede llegar a molestarnos, hay que darse cuenta de que en lo que al cine se refiere el término nunca deja de tener vigencia. Es más, cada día adquiere consistencia como respuesta a un cine internacional que nada nos dice. El caso de Milos Forman y su necesidad inmediata de incrustarse en una problemática concreta es más que elocuente. La radical inmersión del nuevo cine americano en su problemática señala por un lado esa necesidad temática y por otro la renovación formal de una tradición realista. El cine recorre el camino desde el cine mismo: el deli-

7 Darío Ruiz Gómez, "Cine nacional y tercermundismo", *Cinemateca*, núm. 2, vol. I, octubre de 1977, p. 23.

*rio de la metáfora en Taxi driver es heredera directa de ciertos momentos de Samuel Fuller -recuérdese La casa de bambú, Los merodeadores de Merrill - ahora con un contenido más preciso, menos primitivo probablemente, más acentuadamente crítico. Pero es la renovación desde la forma de una temática tradicional, el hacer hincapié como lo pedía Bazin, en el rigor de la puesta en escena ya que en ésta se encuentra determinada esa particular perspectiva del mundo en donde diferenciamos entre un autor y un simple ilustrador de guiones. En donde se traduce el camino de esa verdadera madurez gracias a la cual, como señala Aristarco, es posible pasar del simple relato al período de la novela.*⁸

El artículo se cierra con tres preguntas de las cuales se intuye la respuesta: ¿Es político nuestro cine? ¿Es neutro? ¿Es estetizante? Ruiz Gómez afirma que esos supuestos necesarios para una posible discusión, ni siquiera existen, no se plantean. El texto reivindica ciertas intuiciones momentáneas de *Pasado el meridiano*, de José María Arzuaga: “un rostro atónito, un medio sucio, unos sentimientos perplejos”,⁹ aquello que apenas cuatro años después van a reconocer en el director español, Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez en su texto manifiesto “Las latas en el fondo del río”.¹⁰ Lo asombroso es que las preguntas que deja en el aire “Cine nacional y tercermundismo” siguen teniendo vigencia para pensar la dimensión política (o el vaciamiento político) del cine colombiano.

8 *Ibid*, pp. 25-26.

9 *Ibid*, p. 27.

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

El número 3 de *Cinemateca*, de enero de 1978, trae a Charles Chaplin, Groucho Marx y Howard Hawks en la portada. En esta edición, además de la declaración de propósitos editoriales que ya se ha mencionado, se encuentra el artículo “¿Qué le falta al largometraje en Colombia?”, de Lisandro Duque Naranjo, líder de Copelco y un crítico y realizador muy activo y beligerante en la época. No es casual que 1978 sea el año de la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico-Focine, que empezó a operar realmente en 1979 como órgano adscrito al Ministerio de Comunicaciones. Isadora de Norden, primera directora de la Cinemateca Distrital, fue a su vez la primera gerente de Focine. El texto de Duque Naranjo es también muy diciente del talante político que estuvo en la base del reclamo por un apoyo estatal a la industria cinematográfica:

*...hay una curiosidad colectiva hacia nuestras producciones, independientemente -y es una desgracia, claro está, esta independencia- de que algunas de ellas despilfarran esa expectativa con películas cuyos contenidos no son necesariamente reivindicativos de nuestra formación cultural frente a las intrusiones deformantes de un alto porcentaje del cine estadounidense que nos llega.*¹¹

Hay que contextualizar ese supuesto interés colectivo -y su desperdicio según Duque Naranjo- con los éxitos de algunas películas de Gustavo Nieto Roa (*Esposos en vacaciones* -1978-, *Colombia Connection* -1979- o *El taxista millonario* -1979-), Jairo Pinilla (*Funeral siniestro* -1977-) o Jorge Gaitán (*Mamagay* -1977). Evidentemente las primeras producciones realizadas con apoyo de Focine, como *Canaguaro* (Dir. Dunav Kuzmanich, 1981) o *Pura Sangre* (Dir. Luis Ospina, 1982) van a dar

11 Lisandro Duque Naranjo, “¿Qué le falta al largometraje colombiano?”, *Cinemateca*, núm. 3, Vol. I, enero de 1978, p. 26.

respuestas concretas a nuevas búsquedas temáticas y estilísticas en el cine colombiano que, con el concierto de otros factores en juego, están esbozadas en textos como el de Duque Naranjo.¹²

El número 4 de *Cinemateca*, de mayo de 1978, es contemporáneo del lanzamiento de dos libros con ambición historiográfica: *Historia del cine colombiano*, de Hernando Martínez Pardo (Editorial América Latina) y *Reportaje crítico al cine colombiano*, de Umberto Valverde (Editorial Toronuevo). La revista no se desaprovecha la oportunidad y le pide al agudo crítico antioqueño Alberto Aguirre, que los comente. El resultado es un texto con el curioso título de “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”.¹³ El texto de Aguirre es demoledor, a su mejor estilo. Pero el objeto de las imprecaciones de Aguirre es más el cine colombiano que los textos de referencia:

El cine colombiano tiene una existencia pero no tiene una historia. Intentos esporádicos, tentativas amorfas, realización saltuaria de películas, indican que existe un cine hecho en Colombia. Pero es un cine que no va inserto en el orden social, que no corresponde

a una circunstancia, que carece de una dinámica, que no obedece a un proceso. Por eso carece de historia. Y no tiene personalidad.

Se puede hablar de aquella anécdota (las películas, los nombres) desde 1907 hasta hoy, para construir una crónica. Es lo que hace Martínez. Y lo hace muy bien. Pero al final la misma pregunta del comienzo, que es igual a la formulada por Valverde: ¿existe un cine colombiano?, ¿por qué no existe aquí una industria del cine? La pregunta en sí está indicando la carencia de historia y, por ende, la carencia de personalidad.¹⁴

El principal reproche de Aguirre a Martínez Pardo es su intento de periodizar el cine colombiano según la ilusión de la historiografía académica más tradicional:

En cualquier proceso social los periodos señalan la presencia de una dinámica, esto es, de una historia. Son las etapas de un camino. Fenómeno que no se presenta en la suma de películas hechas en Colombia a lo largo de los años, y las divisiones que propone Martínez obedecen a esquemas arbitrarios.¹⁵

Lo otro es el hervor patrioter que ve en algunas argumentaciones de *Historia del cine colombiano*, como aquella citada por Aguirre, donde Martínez Pardo dice que Luis Alfredo Sánchez, Alberto Giraldo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, Ciro Durán y Mario Mitrotti y Li-

12 En “Universo de provincia, provincia universal”, un texto de Carlos Mayolo, hay una reflexión que se emparenta con las ideas de Duque Naranjo y las de “Las latas en el fondo del río”. El artículo de Mayolo fue publicado originalmente en la revista caleña *Caligari*, núm. 1, de junio de 1983, y fue republicado en la reciente antología editada por Juan Gustavo Cobo Borda y Ramiro Arbeláez, *La crítica de cine, una historia en textos. Artículos memorables en Colombia 1897-2000* (Proimágenes en Movimiento, Universidad Nacional, 2010)

13 El título es tomado de una frase del periódico *El Independiente*, de mayo de 1958, y hace referencia a la ex reina Merceditas Baquero. Se usó para anunciar su participación en una película que nunca se hizo.

14 Alberto Aguirre, “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”, *Cinemateca*, núm. 4, Vol. I, mayo de 1978, p. 93.

15 *Ibid.*

sandro Duque “han realizado una serie de obras que permiten afirmar que hay un cine con personalidad colombiana, caracterizado por algunas constantes que no provienen de una elaboración abstracta sino de una práctica con visos de experiencia”.¹⁶ Igual sucede con la afirmación de Martínez Pardo sobre un cine colombiano que habría encontrado su lenguaje en el periodo 1960-71, para “apropiarse de la realidad con complejidad y establecer una relación con el espectador”.¹⁷ Pero, increpa Aguirre, “¿Cómo es que un cine comatoso y nonato, un cine que gira sobre sí mismo, sin arrancar del cero, que está siempre ‘como en el principio de la historia’, ha logrado ya un LENGUAJE (énfasis en el original) ¡Qué enormidad! Es el pecado que se denomina voluntarismo, con su buen adobo patriótico”.¹⁸

Aguirre reconoce la importante acumulación de datos de *Historia del cine colombiano*: “sus datos sobre exhibición y producción, sus referencias a la crítica, a las revistas, a los cineclubes, son material de mucho valor”.¹⁹ Y distingue dos tonos en el libro de Martínez Pardo:

Hasta 1960 opera la crónica, la acumulación de datos. Es la mitad del libro. En la otra mitad se dedica a la polémica, a la disputa sobre el cine colombiano del momento. Abandona la perspectiva histórica (entendida como distancia), que ha mantenido con algún rigor hasta ese momento, para caer de bruces en el debate intestino del cine actual.

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

17 *Ibid*, p. 241

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

19 *Ibid*, p. 95.

*[...] Aquí su libro se emparenta con el de Umberto Valverde. Es otro reportaje de tono subjetivo y polémico. Atizan la hoguera. Mucho humo y pocas luces.*²⁰

Al final de su exaltado comentario a los textos de sus colegas, Alberto Aguirre les reconoce también la virtud de contribuir a aclarar la contradicción radical entre cine comercial (sobrepeso) y cine crítico, la polémica más álgida de los años setenta: “Son dos opciones. Dos caminos diversos. A cada uno el suyo”,²¹ remata.

En la edición número 5, de agosto de 1978, se empuja a cumplir el propósito de informar exhaustivamente, “si se quiere”, sobre el cine colombiano contemporáneo. Las notas sobre *Agarrando pueblo*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, y sobre el guión de otro cortometraje, *Cuartico azul*, de Luis Crump y Sebastián Ospina, revelan además el criterio para identificar dos obras que han sobrevivido en el tiempo entre la ingente producción de cortometrajes de la época. Carlos José Reyes por su parte comenta el III Festival de Cine Colombiano en un texto que se titula, de forma programática, “Ausencias y polémicas”.

El número 6, de enero de 1979 y el último de esta primera época de la revista, trae en su portada a tres personajes: Francesco Rosi, Henri Langlois y Raúl Ruiz. El texto sobre Rosi es escrito por Luis Alberto Álvarez, quien ya empezaba a sentar las bases de su prolongada influencia en la crítica de cine en Colombia, con artículos en los que sobresalían la claridad de sus análisis, el horizonte humanista de su argumentación y el carácter primeramente de divulgación de los textos que acometía: “...este artículo no puede pretender ser algo más que divulgación. Divulgación, porque se trata de presentar una obra con una cierta organicidad, a un público que no ha tenido la oportunidad de conocer-

20 *Ibid*, p. 95.

21 *Ibid*, p. 97.

la sino por retazos”.²² Álvarez dejaba sentada su convicción de la crítica como una forma de intervención social donde el principal foco era la divulgación cultural, incluso por encima de las polémicas intestinas o las discusiones sobre lo que tendría que ser el cine nacional, frentes que sin embargo el crítico antioqueño no rehuyó.

En el artículo del escritor Jaime Echeverri “El cuento en el cine... Y el cuento del cine”, el autor se ocupa del problema de la adaptación literaria, un asunto viejo en cualquier cinematografía y en el que las películas colombianas no eran una excepción. Echeverri ofrece una visión general del problema, aunque en un apéndice del texto afirma que sus reflexiones fueron suscitadas por algunos cuentos llevados al cine por directores colombianos, entre ellos *La hamaca* y *Rodillanegra*, cortometrajes de Carlos Mayolo, adaptados de textos literarios de José Félix Fuenmayor y Umberto Valverde, respectivamente. Echeverri identifica varios problemas:

El primero sería de traducción. El traslado de un sistema de significación a otro, resulta siempre una aproximación y nunca una exactitud. [...] Si la traducción es difícil en sí misma, al carecerse de elementos que permitan el dominio de un lenguaje el resultado es la tergiversación involuntaria, pero condenable. De allí que, si las películas documentales andan desequilibradas por afición a la verbalidad, los argumentales apoyados en la literatura generalmente se estancan en lo verbal y, cuando se quieren aproximar al lenguaje visual, obtienen imágenes débiles, insignificantes.

²² Luis Alberto Álvarez, “Profundo sur: el cine de Francesco Rosi”, *Cinematca*, núm. 6, Vol. 2, enero de 1979, p. 27.

El otro problema también lo habíamos esbozado antes. Es la discordancia entre palabra e imagen y que denota la precariedad de dominio del lenguaje cinematográfico.

*[...] Otro aspecto conflictivo surge de la puesta en escena. Nuestro país carece de tradición teatral, en su sentido real. Y, aunque el teatro surge sorpresivamente en los últimos diez años, se convierte en un discurso político que, como tal, acoge el maniqueísmo explotadores-explotados, o represores-reprimidos, hasta el punto de que al público le basta ver una sola pieza y asegurar sin temor que no se perdió ninguna en los últimos años. [...] Existe un buen número de personas dedicadas a la actuación, pero su desenvolvimiento en escena peca por defecto de matices o por el estereotipo.*²³

Cinematca en los años ochenta y frente al nuevo milenio

²³ Jaime Echeverri, “El cuento en el cine... Y el cuento del cine”, *Cinematca*, núm. 6, Vol. 2, enero de 1979, pp. 47-48

La revista *Cinemateca* reaparece entonces en el periodo 1987-1988, cuando se publican los números siete, ocho y nueve, en plena efervescencia de la época de Focine, y en momentos en que el modelo de apoyo de la Compañía mostraba señales evidentes de desgaste, por una suma de hechos imposibles de ampliar aquí, pero que se podrían resumir en falta de compromiso y honestidad de todas las partes involucradas en hacer viable el mecanismo de financiación estatal (productores, exhibidores, distribuidores y, por supuesto, pero no solamente, los agentes encargados de implementar la política pública).

El número 7, dirigido por María Elvira Talero, se apoya en un comité editorial que incluye a Diego Rojas, Guillermo González, Santiago Mutis y la propia María Elvira Talero, y en él aparece una monografía sobre *La mansión de Araucaima*. Entre los textos sobre el segundo largometraje de Mayolo, sobresale el de R.H. Moreno Durán, “El falansterio violado”. El escritor no se muestra especialmente a gusto con el resultado de la adaptación del libro de Mutis:

De cualquier forma, frente a un texto tan atractivo y pese a sus menores posibilidades de ser traducido a otro género -cine, pero también teatro-, lo ideal sería hacer abstracción del ilustre modelo y ejercer plenamente la libertad de recrearlo al antojo y riesgo del director, crear otra obra, en otro ámbito, en otra circunstancia, con identidad estética propia. Sin embargo, la película que comentamos acusa un excesivo terror reverencial y a ningún lector del libro se le escapará el hecho de que lo que ve en la pantalla proviene del libro que leyó.²⁴

Del mismo número sobresale una encuesta a cinematografistas colombianos, a quienes abordan con la pregunta ¿por qué hace usted cine? En esta edición responden Lisandro Duque, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Camila Loboguerrero y Jaime Osorio. La pregunta tiene una larga tradición en el cine colombiano, como lo prueban encuestas similares hechas en las revistas de los años sesenta, y casi que implica siempre una posición de algún modo vergonzante, como si hacer cine fuera un desperdicio impensable o un lujo burgués en un país con problemas más urgentes que resolver.

La contraportada del número siete de *Cinemateca* es toda una curiosidad. Para promocionar el Festival de Cine de Cartagena y a Colombia como lugar de filmación de películas con capital de otros países, se rubrica sin empacho el siguiente eslogan “Colombia y Macondo son la misma cosa”. Las discusiones actuales sobre la Comisión Fílmica, el uso de las marcas país con sus inevitables reduccionismos o incluso las polémicas por el nombre de los premios nacionales de cine adoptados por la recién creada Academia colombiana demuestran que son circulares y que la historia se repite (la segunda vez como farsa, según la frase de Marx).

En el número 8 de *Cinemateca* aparece Hugo Chaparro como editor. En el contenido se destaca un juicioso balance sobre el mediometraje colombiano escrito por Hernando Martínez Pardo, con su habitual ambición sistemática y sus opiniones siempre polémicas. El corpus analizado corresponde naturalmente a los trabajos realizados dentro del programa *Cine en televisión*, creado por Focine como un punto intermedio de producción industrial, que tuviera al menos garantizada la exhibición, un cuello de botella que la entidad estatal nunca pudo resolver.

El autor identifica ciertas tendencias en esta producción entre ellas la de los mediometrajes que cuentan una historia y la de aquellos que privilegian la atmósfera, el ambiente (cine de autor en la expresión de Martínez Pardo). Respecto a lo primero afirma:

24 R.H. Moreno Durán, “En torno a *La mansión de Araucaima*. El falansterio violado”, *Cinemateca*, núm. 7, 1987

La mayoría de los medimetrajes se ha propuesto narrar una historia y muchos lo han logrado en forma excelente. En algunos se percibe algo que me parece muy importante: la preocupación centrada en la actividad de narrar, calculando cada momento para llevar de la mano la emoción del espectador. El autor ama la historia que quiere contar, vive sus personajes y los ve reaccionando ante determinados acontecimientos.

De ahí han salido obras con fuerza y capacidad de emocionar intensamente; Aquel 19 (C. Mayolo, U. Valverde), El hombre de acero (C. Duplat), Semana de pasión (J. Luzardo, F. Riaño), Atrapados (J.J. Vejarano), Juegos prohibidos (Camila Loboguerrero, Beatriz Caballero), Querida Rommy (F. Ramírez), Ella, el chulo y el atarván (F. Vélez, M. Arias), Con amigos así (L.A. Restrepo, L. González), La carta (D.L. Hoyos, Ma. Lozano, J. Bonilla), Momentos de una vida (Patricia Restrepo) y De vida o muerte (Alexandra Cardona, J. Osorio).²⁵

Sobre la segunda tendencia polemiza Martínez Pardo, con blancos concretos:

He dejado para el final este grupo por ser el más polémico. Al leer las entrevistas publicadas en el número 14-15 de la revista Ar-

cadia va al cine -un número de lujo- se tiene la impresión de que se está preparando un manifiesto, si no es que ya existe, en contra de la dramaturgia de historia y para proclamar que lo único que cuenta en una película es el ambiente, la atmósfera. La impresión se confirma al leer los análisis escritos en El Colombiano por Luis Alberto Álvarez.

Con seguridad voy a simplificar los hechos, pero tampoco tanto como para falsear la realidad. Desde hace rato se ha ido construyendo la imagen de la televisión como el enemigo: el monstruo centralista, bogotano, mediocre y comercializado que no ha hecho sino participar muy activamente en la degradación de este país. Con tal imagen todo lo de la televisión resulta terrible, la maldad personificada, y como los dramatizados televisivos prefieren narrar historias hacerlo se volvió un estigma. Con estas premisas se postula otra dramaturgia, la de ambientes y atmósferas, como la dramaturgia, la única y verdadera. Cuando menos la más noble.

En la exaltación de la teoría del ambiente influyó mucho el logro indiscutible de Los habitantes de la noche (V.M. Gaviria), punto de llegada de experiencias anteriores de Gaviria en la misma línea. Pero se la convirtió en el modelo. Muchos ya, por principio, no querían contar historias sino apenas una tenue línea que reuniera varias situaciones

²⁵ Hernando Martínez Pardo, "El medimetraje de Focine", *Cinemateca*, núm. 8, 1988, republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, Op. Cit. p. 188

que, a su vez, serían las que construirían el ambiente. Eso no tiene nada de malo. El cine francés, el italiano, el alemán y el norteamericano han creado obras de valor reconocido con esta dramaturgia. El problema está en mitificar algo que no es sino una entre muchas formas de narrar.

El paso siguiente, es proclamar al Profeta, al ser que encarna el ideal. Luis Alberto Álvarez escribió lo siguiente: “La vieja guardia, de Víctor Manuel Gaviria, una historia de jubilados del ferrocarril de Antioquia, realizada con actores no profesionales y que, en mi concepto, no solo es la mejor película entre los medimetrajes televisivos de Focine, sino la película más bella y madura que se haya filmado jamás en este país” (El Colombiano, abril 28 de 1985), y, como si fuera poco, dos párrafos más adelante afirma que “haber visto con dos días de diferencia Los habitantes de la noche y La vieja guardia me lleva a una afirmación que no está hecha a la ligera: Víctor Gaviria es el realizador más importante del cine colombiano y hasta hoy el único y verdadero autor que haya surgido entre nosotros”.²⁶

Estas polémicas intestinas entre críticos, no son pocas en el cine colombiano y las revistas son el lugar privilegiado para seguirlas y situarlas en el contexto de su época.

En el número ocho responden a la pregunta de por qué hacen cine los directores Luis Alfredo Sánchez, Sara Bright y Mady Samper. El último número de esta segunda fase, el nueve, está fechado como ya se dijo en julio de 1988 y su editor es Guillermo González. *Técnicas de duelo*, el filme de Sergio Cabrera, es el motivo de la portada; en páginas interiores se publica una entrevista de González con el director, el diario de filmación de la película y un comentario de Hugo Chaparro, “Sobre un asunto de honor”. Este segundo periodo acabó abruptamente y no logró consolidar una reflexión paralela a un periodo de intensas contiendas ideológicas como los años ochenta; mucho de ese tinglado de ideas puede leerse con mayor desarrollo en *Cine y Arcadia*.

La tercera época de *Cinemateca* es igual o más melancólica, por la evidencia de políticas a corto plazo que no pocas veces lastran el trabajo de las entidades públicas. El número 10 de noviembre/enero de 2000 tiene una portada de *Bajo el cielo antioqueño*, un filme del periodo silente que recientemente se había restaurado, y viene con un dossier sobre cine colombiano, que combina presente y pasado. Hay un ambicioso texto de Orlando Mora, “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un filme”, un texto autorreflexivo y con aportes históricos de parte de uno de los críticos colombianos con más regularidad en su ejercicio. Una sección, *Cinema Novo*, trata de responder al desafío de entender el signo de los tiempos reflejado en el cine contemporáneo de los años noventa. Textos de esta sección como “Crisis del personaje, crisis de la persona”, de Pedro Adrián Zuluaga o “El cinema liquido del ciberespacio”, de Felipe César Londoño, dan cuenta de esos cambios que afectaban el oficio entero de la crítica incluso antes de la migración generalizada hacia internet.

Cinemateca atraviesa pues tres décadas, aunque en breves periodos que impiden la formulación de propósitos editoriales de largo alcance. Pero siempre fue una constante la libertad editorial que la caracterizó y la forma que en ella tuvieron acogida voces de mucho

peso en la cultura colombiana, antes de que la crítica de cine se convirtiera en el compartimento estanco que con frecuencia es hoy en día. Cuán difícil es que intelectuales o creadores de gran peso en la cultura nacional como los que escribieron en Cinemateca –R.H. Moreno Durán, Juan Gustavo Cobo Borda, Álvaro Medina, Carlos José Reyes, entre los más destacados– hagan lo propio hoy en nuestras revistas de cine. Y parafraseando a Paulo Antonio Paranaguá, podríamos decir que el cine es algo demasiado serio para dejar su análisis en manos de críticos de cine.

Pedro Adrián Zuluaga

➤ Comunicador Social Periodista de la Universidad de Antioquia y Magister en Literatura de la Universidad Javeriana, periodista cultural, docente universitario, investigador y crítico de cine en medios nacionales e internacionales. Dirigió el programa de cine del Centro Colombo Americano de Medellín y coordinó los programas de formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Editor de la revista *Kinetoscopio* y uno de los creadores de la revista online *Extrabismos*. Es miembro activo del Observatorio de Cine Latinoamericano, de LASA y de la Asociación de Colombianistas. Curador de la exposición *¡Acción! Cine en Colombia del Museo Nacional de Colombia*. Editor del libro *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes (Museo Nacional /Patrimonio Fílmico, 2008) y editor asociado de *Cinembargo Colombia: ensayos críticos de cine y cultura* (Juana Suárez, U. del Valle, 2009). Actualmente es profesor del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional y de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana. También es bloguero en <http://www.pajarera-delmedio.blogspot.com/>