

CRÓNICAS DE LA ESPERA:

# EL CINE COLOMBIANO EN LA REVISTA CUADRO 1970-1979

➤ *Cuadro*

Luisa Fernanda Ordoñez

---

## *Resumen:*

El estudio de la historia del cine colombiano en la década del 70 es uno de los temas predilectos de críticos e historiadores. Alrededor de ella se ha construido un canon historiográfico que da cuenta de la producción artística de una generación sin precedentes, sin embargo, han sido más los estudios realizados alrededor de la producción cinematográfica y el régimen legal bajo el cual estaba reglada, que de los espacios de discusión que la rodeaban e intentaban definirla.

## *Palabras Claves*

Historia del Cine Colombiano, publicaciones seriadas sobre cine en Colombia, Revista Cuadro, cine nacional, cine y política, cine marginal, cine de autor, Tercer Cine, Carlos Álvarez, Alberto Aguirre, Orlando Mora...



---

---

EL ESTUDIO DE la historia del cine colombiano en la década del 70 es uno de los temas predilectos de críticos e historiadores. Alrededor de ella se ha construido un canon historiográfico que da cuenta de la producción artística de una generación sin precedentes, sin embargo, han sido más los estudios realizados alrededor de la producción cinematográfica y el régimen legal bajo el cual estaba reglada, que de los espacios de discusión que la rodeaban e intentaban definirla.

Las publicaciones seriadas de la época dieron cuenta, sin duda, de un momento importante en la historia del cine colombiano. Revistas como *Ojo al cine*<sup>1</sup>, *Cinemateca*<sup>2</sup>, *Cuadernos de cine*<sup>3</sup> y *Cuadro*<sup>4</sup>, propiciaron desde distintos ángulos la discusión -aún vigente- sobre el esperado surgimiento del cine colombiano. En el caso de *Cuadro*, el debate intentó articularse al pensamiento político de izquierda que para entonces, en el caso particular del cine latinoamericano, se tomaba de la mano con los postulados del Tercer cine formulados por Octavio Getino y Fernando Solanas en 1968<sup>5</sup>.

---

1 Revista publicada entre 1974 y 1977. El epicentro de acción de la misma fue el Cine Club de Cali y las actividades de producción cinematográfica alrededor del Grupo de Cali. De *Ojo al cine* se publicaron 5 números, el fin de la revista está asociado con la muerte del escritor y crítico Andrés Caicedo.

2 El primer número de la revista *Cinemateca* se publicó en Julio de 1977.

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

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

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

El lugar privilegiado de la década del 70 en la historia del cine colombiano está cercado por una serie de hitos de carácter ineludible: La fundación de la Cinemateca Distrital en 1971, el auge del cineclubismo centrado en los casos del Cine Club de Medellín y el Cine Club de Cali, la promulgación de la Ley de Sobreprecio en 1972 y la aparición de “nuevas revistas especializadas como *Cuadro*, *Ojo al cine*, *Cuadernos de Cine* y *Cinemateca*, cuya atención por el cine colombiano es notoria y un factor fundamental de su razón<sup>6</sup>”. Todos estos elementos fueron los principales contribuyentes a que sobre esta época se cimentaran las bases de un canon que, según Pedro Adrián Zuluaga es “simétrico a la intención de promover, facilitar o reiterar una mirada esencialista sobre el país<sup>7</sup>”.

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

Los debates sobre la creación, recreación, fundación, nacimiento, consolidación o existencia del cine nacional fueron profusos tanto en las publicaciones especializadas como en las separatas de cine en los periódicos de mayor circulación. Pero es en los años inmediatamente posteriores a la declaratoria de la Ley de sobreprecio, que la discusión llega a sus puntos más álgidos; primero con el entusiasmo

---

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

7 ZULUAGA, Pedro Adrián. Cine Colombiano: Las historias de la historia. Ponencia presentada para el Segundo Encuentro de Investigadores en cine del Observatorio Latinoamericano de Historia y teoría del cine, Octubre de 2010. Página 10.

y luego con la decepción frente a los incentivos perversos que se generaron desde las políticas estatales de fomento a la producción.

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

En 1974 Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez publicaron la *Secuencia crítica del cine colombiano*<sup>9</sup> en la revista *Ojo al cine*, un texto que intentó describir de manera desagregada la complejidad de la tarea de la escritura de una historia del cine en el país frente a una producción nacional que históricamente se percibía fragmentada y poco constante. Mayolo y Arbeláez intentaron proponer una mirada ampliada a la producción cinematográfica de la década del sesenta y lo que iba corrido de los setentas. Allí, señalaron que la emergencia del papel de los cineclubes y las publicaciones seriadas especializadas comenzaba a jugar un papel esencial en la conformación de un campo:

*“La actividad cinematográfica de los 60 no se circunscribe sólo a la realización de películas. En 1961 aparece la revista Guiones, que después de diez números desaparece, y es reemplazada por Cinemés, en 1965 (Hoy también desaparecida). Estas revistas*

*constituyen la respuesta a la crítica oficial del momento, que se hacía a través de los periódicos y se caracterizaba como confusa. Es la primera vez que se intenta hacer una crítica seria, donde se nota una creciente preocupación por el cine nacional, que para esos años estaba dando ya algunos pasos. De estas páginas surgen los críticos Ugo Barti que en 1968 dirigiría el periódico Cine sí, Héctor Valencia, director de Guiones, Abraham Zalzman, que escribió un libro sobre Joris Ivens (\*\*), y Carlos Álvarez, que más tarde sería importante realizador<sup>10</sup>”*

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

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

---

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

9 Arbeláez, Ramiro y Mayolo, Carlos. *Secuencia crítica del cine colombiano*. En *Ojo al cine* No. 1, Ediciones Aquelarre, Cali, Colombia, 1974.

---

10 Ibid. Pg 22.

11 Ibid.

Avanzando en la década del 70, en el primer número de la revista Cuadernos de cine se escribía: “el cine colombiano, a pesar de su despegue económico anda en busca de una definición. O de muchas, que serían más representativas de la variedad que ya se advierte<sup>12</sup>”; en la revista Cinemateca, la consolidación del cine colombiano se presentía a la vuelta de la esquina; por ejemplo, dentro de las conclusiones del Festival de cine Colcultura de 1977, Alfonso Monsalve anotaba: “El balance final de este festival muestra que el nivel promedio se elevó con relación al del año pasado. Sin embargo, en el del 76, así como hubo más material de desecho, hubo también películas más destacadas. Este año el nivel fue más parejo, más uniforme. **Se ascendió un peldaño hacia la consolidación de un cine colombiano**<sup>13</sup>”; varios artículos publicados en el Magazín dominical de El Espectador entre 1977 y 1979<sup>14</sup> giraron en torno a este mismo eje de discusión. El cine nacional, como eje pivotal del debate produjo una serie de textos en los que sus autores trataron de proponer y contraponer distintas miradas sobre la posibilidad de su existencia.

En las anteriores referencias el debate se dio, pero no necesariamente de manera uniforme o propositiva. La profusión de textos críticos en estas publicacio-

nes se centró más en las reflexiones sobre la producción cinematográfica, y poco sobre los marcos legales y teóricos que también sustentaron e intentaron cimentar las bases de un campo de producción artística en camino de conformarse, la controversia fue algo esporádico e inconstante, pues las vocaciones editoriales de cada publicación variaban.

---

---

## Revista Cuadro: Apertura de nuevos espacios

La Revista *Cuadro*, una apuesta editorial cuyo epicentro fue Medellín, comenzó a circular en 1970 bajo la dirección de Alberto Aguirre y se publicó gracias al apoyo financiero del Cine Club de Medellín; sus dos primeros números aparecieron este año, pero no fue sino hasta ocho años después, cobijados por el ambiente de desilusión en torno a la política del sobreprecio, que la revista se reeditó, con 6 números más. El último número fue publicado en diciembre de 1979.

El marcado tinte político de *Cuadro* desde la publicación del primer número llevó a los articulistas a comprometerse con la causa del cine nacional desde distintos frentes. En los ocho números de la revista los artículos escritos se ajustaron a tres categorías temáticas transversales: la pregunta por las posibilidades de un cine alternativo en Colombia, que correspondía a las lógicas de los postulados del Tercer cine y el Nuevo Cine Latinoamericano; la definición del cine colom-

---

12 Editorial. Cuadernos de cine No. 1, Bogotá, Marzo-abril de 1976.

13 Monsalve, Alfonso. Paneo al Festival de Cine Colcultura 1977. En Cinemateca No. 1 Vol. 1, Julio de 1977.

14 Para indagar más a fondo pueden consultarse los artículos: Duque, Lisandro. Cine nacional o Pasatiempo, 23 de Octubre de 1977. pg6; Martínez, Hernando. El cine nacional: Entre las leyes y el Público, 6 de noviembre de 1977. Pg 4; Valverde, Umberto. El cine colombiano, 13 de noviembre de 1977. Pg 11; Osorio Jairo. El cine Nacional: Una cantilena que aburre, 18 de diciembre de 1977, pág.8; Caicedo, Juan Diego, Del documental al cine argumental. 1 de enero de 1978, Pg 10; Caicedo, Juan Diego, Por un movimiento cinematográfico, 12 de octubre de 1978, pg 12; Caicedo Juan Diego, La propuesta de los cineastas, 31 de diciembre de 1978. Pg 12.

biano con relación a su historia y su legislación; y la mirada al cine de Occidente desde una crítica hacia el cine de autor. Además, los números 7 y 8 de la revista fueron números monográficos dedicados a dos temas claves para la historia del cine en la década del setenta: el cine cubano y el lugar de la mujer en el cine.

---

---

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

En el primer número de la revista, además de incluirse una serie de críticas a películas en cartelera y entrevistas tomadas de *Cahiers du cinéma*, se publicó - probablemente por primera vez en una revista colombiana- el texto “*Hacia un tercer cine*”, de Fernando Solanas y Octavio Getino. Este texto es introducido en la portada de la siguiente manera:

*“temas & nombres: el primer cine es arma de colonización cultural, el tercer cine es arma en la lucha de liberación<sup>15</sup>”*

---

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

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

La puesta en circulación de este manifiesto es además la evidencia de la toma de una posición política por parte de los miembros de la revista, vinculada a los postulados de un cine combativo, inserto dentro de la lógica de la lucha de clases y el discurso de la descolonización, como lo propusieron Solanas y Getino. Un tercer cine, que fuese alternativo al cine de industria y al cine de autor, un instrumento subversivo para comunicar y desafiar la realidad imperante en el contexto latinoamericano:

*“Tercer cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica, artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada; la descolonización de la cultura<sup>16</sup>”*

Los autores hacen énfasis en la necesidad de un cine comprometido, revolucionario (contra el cine

---

16 Solanas, Fernando y Getino, Octavio. *Hacia un Tercer cine*, publicado en Cuadro No. 1 y Cuadro No. 2. Pg 4 de la número 1.

de consumo), un cine que asume riesgos, un cine *de destrucción y construcción*. Formalmente, debía ser un cine testimonial cuyo canal más viable era el género documental:

*“El cine conocido como documental con toda la variedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituyen quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen filmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema”<sup>17</sup>*

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

Reconocido cineasta y crítico, Álvarez fue desde el inicio de la revista uno de los articulistas “de planta”, su trabajo oscilaba entre lo polémico y lo censurable. En el primer número de la revista se publicó un artículo de su autoría, *El Ché dibujado por la CIA*<sup>18</sup> sobre la película *Che* (1969) dirigida por Richard Fleischer, sobre este, en las notas editoriales se escribió:

*“El artículo de Carlos Álvarez sobre la película ‘Ché’ había sido escrito originalmente para el Magazine Dominical de “El Especta-*

*dor” de Bogotá, donde Álvarez ha colaborado habitualmente; pero esta vez fue rechazado con el pretexto de que ‘estaba escribiendo sobre política y no sobre cine’<sup>19</sup>”*

Esta es una frase con la que algunos críticos contemporáneos juzgaron la producción tanto escrita como audiovisual de Álvarez. Pero más allá de las pruebas que la sustenten, puede ser también una de las afirmaciones a partir de las cuales se puede pensar en el siglo XXI, que *Cuadro* es una fuente citada con poca frecuencia por los autores que intentan aproximarse a las dinámicas propias del campo de producción cinematográfica en la década del 70. No es osado afirmar que durante varias décadas la producción artística, en general, asociada a las ideas políticas de izquierda en Colombia fue relegada a un segundo plano por ser considerada panfletaria. Aún no ha sido posible establecer una distancia entre el compromiso político de los autores y artistas y la calidad de hecho de su producción.

Ocho años después de la publicación de *Hacia un tercer cine* y luego de una larga pausa en la publicación de la revista, Carlos Álvarez reevalúa el manifiesto de Solanas y Getino para realizar su propia apuesta: en Cuadro No. 4 se publica *El Tercer Cine Colombiano*, este texto también opera a modo de proclama en contra de las precarias bases sobre las que se estaba cimentando el cine colombiano y señala cómo había sido persistente la tendencia de refundar el cine nacional:

*«Al cine colombiano lo que sí le ha faltado, entre otras cosas, es una seria reflexión sobre su condición.*

*Haberse puesto a pensar qué clase de cine era factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado. (... )*

---

17 Ibid, pg 20.

18 Álvarez, Carlos. *El Ché dibujado por la CIA*, En Cuadro 1, Medellín, Colombia, 1970. Pg 9.

---

19 Ibid, pg 1. El subrayado es mío.

*Esta negativa a buscar la identidad, a constatar hechos o a fijar algún tipo de pautas teóricas culturales no hizo sino estar acorde a los bamboleos erráticos del cine colombiano en los últimos años, en que la producción se incrementa y continúa y recurrentemente se habla del último film como el “verdadero inicio del cine colombiano”<sup>20</sup> ».*

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

El *Tercer Cine colombiano* es un reconocimiento a los conceptos propuestos por Solanas y Getino en su manifiesto de 1968, en tanto el cine hecho en Colombia es visto como producto del neocolonialismo y el objetivo de crear una industria es desbordado por la realidad del subdesarrollo:

*“Simplemente nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural, cuando deseábamos una industria de cine como existía allá, mientras acá no había ni película virgen para filmar”<sup>21</sup>*

También es una reevaluación a un texto escrito por el mismo Álvarez en 1968, en el que una serie de postulados para el cine latinoamericano hacen contacto con el texto de los argentinos. En 1978, el

objetivo del autor fue revisar de manera desagregada sus postulados para reiterar la vigencia de los mismos. Álvarez proponía:

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

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

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

*4. Tiene que ser un cine documental*

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

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

---

<sup>20</sup> Álvarez, Carlos. El tercer cine colombiano. En Cuadro No. 4, Editorial Lealon, Medellín, Primer trimestre de 1978.

<sup>21</sup> Ibid, Pag 47.

---

<sup>22</sup> Ibid. Pg 48.

<sup>23</sup> Ibid

de películas de cuestionable calidad. Esto último termina de ilustrarlo con el ejemplo de la película *Carvalho* (1969) de Alberto Mejía, sobre la que argumenta: “Una cosa es trabajar con pocos medios y otra cosa trabajar sin aplicar lo mejor posible esos pocos medios para obtener el mejor film posible<sup>24</sup>”

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

*“El documental es una terapéutica contra los deseos ocultos de todo realizador subdesarrollado de volverse, alguna vez, un gran director de cine, como esos de por allá. Proponer hacer cine documental (...) es también proponer otra forma de terapia para nuestros sueños de cineastas<sup>25</sup>”*

Álvarez termina su artículo criticando la producción cinematográfica contemporánea en Colombia, seguido de una lista del cine no oficial de calidad, que se ajusta a los parámetros de un posible cine marginal y alternativo al cine de industria promovido por esos años. Allí incluyó películas y autores que décadas después han sido considerados por la crítica y la historia del cine colombiano canónicos, como *Planas* (1970) de Jorge Silva y Marta Rodríguez, y *Oiga vea* (1972), de Carlos Mayolo y Luis Ospina; estratégicamente, Álvarez se introduce en la lista con sus producciones *Asalto* (1968), *Colom-*

*bia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971). El valor de estas películas radicaba en que estos fueron trabajos de difusión popular en la medida en que la fuente de creación era el pueblo mismo, sin embargo para Álvarez un arma de doble filo se escondía tras la producción desde el margen: la condición inevitablemente burguesa de los directores.

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

Con todo lo anterior, es deducible entender por qué Carlos Álvarez fue visto por sus contemporáneos como la figura capaz de proponer alternativas a los dilemas que enfrentaba el cine nacional. Mayolo y Arbeláez lo describieron en su *Secuencia Crítica* como “el primer crítico que propone un posible camino a seguir al cine colombiano, un camino comprometido con la realidad del subdesarrollo que lleve a convertir al cine en una cultura como acción. Su posición ha surgido, principalmente, del festival de Viña del Mar (Chile), del 67, y más tarde es complementada con las experiencias del festival de Pésaro, en junio del 68<sup>27</sup>”.

(...) Este panorama significaba el nacimiento de un cine nuevo, marginal y dentro de su gestación,

---

24 *Ibid.* Pg 49.

25 *Ibid.* Pg 50

---

26 *Ibid.* Pg 56.

27 Arbeláez, Mayolo, citar pg.5

Carlos Álvarez se iría a convertir en uno de sus más fuertes pioneros. Este cine tendría que tomar, cada vez, mayor importancia y fuerza<sup>28</sup>”

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

Sin embargo, no es sólo desde la figura de Carlos Álvarez que comienzan a plantearse este tipo de respuestas. El contexto de polarizaciones ideológicas propio de la Guerra Fría influía, lógicamente, en las apuestas que los críticos y realizadores formulaban: el caso de la Revista Cuadro tiene, al respecto, una perspectiva particular. En sus páginas están incluidos varios artículos de Álvarez que abordan, desde distintas facetas, la posibilidad de que el cine marginal en Colombia tenga cabida, pero el desarrollo de este concepto tiene eco en los distintos artículos y apuestas editoriales que en cada uno de los números de la revista permiten entrever una mirada más amplia sobre la toma de posición política desde la crítica al cine colombiano y a su historia. La propuesta de Carlos Álvarez desborda el contenido de las páginas de Cuadro, y aunque es inevitable eludirla por su carácter contundente y su discurso totalizador, su voz no es la única que resuena.

## Acerca de cinco hipótesis sobre cine colombiano

Orlando Mora, reconocido crítico de cine, fue también autor de varios artículos en la revista, algunos alrededor del tema de la historia de la legislación sobre el cine en Colombia<sup>29</sup>. En estos textos el autor revisó la normativa relacionada con el área en el país desde 1942, con miras a cuestionar las condiciones de posibilidad del cine colombiano en la atmósfera del sobreprecio.

Pero es quizá cuando escribe *Cinco hipótesis sobre el cine colombiano*<sup>30</sup> que Mora realiza su mayor apuesta dentro de las páginas de la revista. Este texto también recoge algunos de los postulados formulados por Carlos Álvarez en *El tercer cine colombiano*, sin hacer a un lado una serie de apuestas propias de carácter inédito. Allí, Mora hace hincapié en un aspecto que quizá ninguno de los autores de las publicaciones seriadas en Colombia había sido consciente de lanzar: que además de ser necesaria una industria cinematográfica para el país; el Cine Nacional, con mayúscula, no iba a terminar de consolidarse si el proceso no estaba acompañado de una discusión teórica y crítica consciente del estado del cine en el país para entonces, sus márgenes de acción y sus posibilidades a futuro:

“Para 1978 Colombia estará en por lo menos seis largometrajes y calculo que en unos

---

29 Mora, Orlando. *Informe sobre el cine colombiano y su legislación*. Cuadro No. 4, 1er trimestre de 1978; Mora, Orlando. *La exhibición cinematográfica en el país y su reglamentación*. Cuadro No.7 Febrero/abril de 1979.

30 Mora, Orlando. *Cinco hipótesis sobre el cine colombiano*. Cuadro No. 6, 3er trimestre de 1978. Pg 28-33.

35 cortos. Esta realidad meramente cuantitativa va a obligar a un contacto casi diario del público con el cine nacional, y tendrá que forzar un incremento de la reflexión acerca de la nueva industria, al fin despojada de su forma larvaria de tantos años (...). No puede quedar duda: el debate está abierto. Lo importante ahora es que poco a poco se vaya avanzando en el análisis, ganando en profundidad, afinando la perspectiva, de manera que este proceso de consolidación del cine nacional no se quede huérfano de un marco teórico que lo aclare y proyecte<sup>31</sup>”

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

“Carlos Álvarez, en un artículo publicado en Cuadro 4, denunciaba la falta de una reflexión seria sobre la condición del cine colombiano. Creo en los 3 o 4 años transcurridos desde la elaboración del texto de Álvarez, algo se ha adelantado. Pero al menos esa afirmación lacónica y drástica del autor útil todavía para llamar la atención acerca

*de la responsabilidad y seriedad que debe distinguirse hacia el futuro cualquier pensamiento sobre nuestro cine<sup>32</sup>”*

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

“ (...) El riesgo de lo que se hace o dice a cada instante es inminente, y pienso que debe asumirse con todo rigor el compromiso moral con las palabras y los hechos<sup>33</sup>”

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

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

“La reducida historia del cine colombiano nació marcada por la dicotomía cine de industria y cine marginal<sup>34</sup>”

---

31 *Ibid*, pg 28.

---

32 *Ibid*.

33 *Ibid*.

34 *Ibid*. Pg 29

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

*“El inicio de la verdadera historia del cine nacional debe ubicarse a principio de los años sesenta; de ahí para atrás tenemos sin más una prehistoria a donde nada habrá que ir a buscar<sup>35</sup>”*

Frente a esta historia ‘recién nacida’ no habría otra forma de respuesta. El cine de industria ligado a las lógicas del capitalismo, y el cine marginal, que se esfuerza por contradecirlas. Esta tensión conceptual atraviesa las páginas de Cuadro, pero para Mora la opción del cine marginal, que en el caso de Álvarez se toma de la mano del cine militante, es una discusión que ya no tenía vigencia pues este era un cine fuera de concurso:

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

---

35 Ibid pg 29.

36 Ibid. Pg 30.

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

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

*“ (...) se entiende a partir de un propósito, de su espíritu de crear, de desarrollar y rescatar valores nacionales, y desafortunadamente – casi que por principio-, este espíritu es contrario al propio de una industria privada de la producción<sup>37</sup>”*

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

*“El cine industrial colombiano, en mayor o menor grado de acuerdo a la evolución de sus productores, tendrá que dejar los resquicios para un cine personal. En esos momentos habrá que contar con la gente que pueda*

---

37 Ibid. Pg 31

*hacer uso de las oportunidades, ese será el puente para llegar a lo que muchos críticos apresurados ya reclaman al cine colombiano: un cine de autor. Este sería el principio de la nueva historia<sup>38</sup>*

---

---

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

Contrario a la propuesta del autor como salvador en el caso de Mora, Alberto Aguirre, reconoce en esta figura un posible fetiche contrario a los intereses de crear un cine acorde con la realidad social contemporánea. Una serie de artículos suyos publicados en las páginas de Cuadro obedecen a este orden<sup>39</sup>. Aguirre encontraba en la figura sublimada del autor, la realización de un cine

---

38 Ibid. Pg 36

39 Aguirre, Alberto. El cine fatuo de occidente: Godard el fetiche. En Cuadro No. 4, 1er trimestre de 1978; El cine de Occidente como señal de poder imperialista. En Cuadro No. 5, 2o trimestre de 1978; Los “Encuentros cercanos” y sus efectos mistificantes. En Cuadro No. 6, 3er trimestre de 1978.

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

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

Así, las premisas de Aguirre entraban en cierto contacto con las premisas del Tercer cine, sobre todo porque este autor también consideraba que el único cine eficaz políticamente hablando era el cine documental. El cine de autor era un cine autoritario y excluyente que de ninguna forma podría ser un modelo impuesto o importado por los realizadores locales en aras de alcanzar el ansiado objetivo de consolidar un cine nacional consciente de la realidad en que se produce.

---

40 Aguirre, Alberto. El cine fatuo de occidente: Godard el fetiche. En Cuadro No. 4, 1er trimestre de 1978. Pg 18.

# Cine Latinoamericano y números monográficos

Además de los ejes transversales en las discusiones propuestas por los autores de Cuadro, la revista cuenta con una serie de valores agregados que no han de ser desestimados. El cine latinoamericano fue también una constante del debate, y no sólo desde el punto de vista de los postulados del Tercer cine en sus dos versiones. Desde las primeras ediciones de la revista se publicaron entrevistas a afamados directores contemporáneos, de las que se destacan la entrevista realizada por Luis Ospina y Patricia Restrepo a Jorge Sanjinés<sup>41</sup> y el número monográfico dedicado al Cine cubano. También se publicaron los guiones de *Agarrando Pueblo*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo. El último número de la revista es un monográfico dedicado al lugar de la mujer en el cine, allí se publicaron textos de Edgar Morin, Liv Ullman, Aura López, y dos manifiestos: *Por un cine no sexista ( Manifiesto de Utrecht, 1977)*, y *Por una feminidad radical*, de María Klónaris y Katerina Thomadaki.

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

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

Por otro lado, la publicación de un número dedicado enteramente al problema de género al calor del furor del movimiento feminista, fue una puerta abierta hacia un diálogo interdisciplinar de las artes en torno a este aspecto. El último número de Cuadro, que circuló en el último trimestre de 1979, ya estaba consciente de una situación que permeaba todas las esferas de la producción artística: Un año antes, un grupo de mujeres colombianas habían iniciado el proyecto de la Fundación Cine Mujer.

---

---

## Conclusiones

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

*Carlos Álvarez*

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

---

<sup>41</sup> Ospina, Luis y Restrepo, Patricia. *Exigencias de un cine militante: habla Jorge Sanjinés*. En Cuadro No. 4, 1er trimestre de 1978.

---

<sup>42</sup> Álvarez, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Pg 34.

del pueblo, la realidad del subdesarrollo aún desborda las ilusiones de creación de una industria cinematográfica próspera en Colombia.

En los 70, fue muy común en las publicaciones serias hacer evidente la necesidad de abrir un debate en torno a la política pública de cinematografía. La ley de sobreprecio con sus resultados cuestionables, demandaba ese tipo de cuestionamientos. Aunque desde las páginas de Cuadro las circunstancias ideológicas desviaron el discurso hacia la izquierda, la constancia de intentar responder en cada número por esta cuestión, la convierte en una fuente de obligada consulta.

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

---

---

## Luisa Fernanda Ordóñez

➤ Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia y profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado. Actualmente es investigadora adscrita al Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine, y al Taller Historia Crítica del Arte, grupos de investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, y docente de historia del arte en la Universidad Pedagógica Nacional.