

LA BATALLA POR LO REAL

Dos publicaciones periódicas de los sesenta sobre cine en Colombia.

➤ *Guiones, Cine(més).*

Francisco Montaña Ibáñez

Resumen:

En este artículo se pretende explorar la manera en que estas dos publicaciones colombianas sobre cine comprenden la noción de realismo y cómo ésta es usada en tanto argumento político en la construcción de una idea particular de nación. Esta noción heredada del Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola de cine francés adquiere una particular relevancia en el desarrollo intelectual del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, espacio ideológico en el cual, estas dos publicaciones, ocupan, en el ámbito nacional, un lugar sin duda destacado. La tensión entre la política y el arte y el papel que el cine nacional ocupa dentro de la configuración de lo que constituye un proyecto político que se manifiesta en estas dos publicaciones, son los aspectos centrales que analiza este artículo.

Palabras Claves

Publicaciones periódicas.
Realismo cinematográfico.
Nuevo cine latinoamericano.
Cine y proyecto político.



uno

UNA RÁPIDA MIRADA a ciertos acontecimientos muy posiblemente cercanos al desarrollo intelectual del cine en Colombia en la década de los años sesenta indica la enorme cantidad de relaciones positivas que pudieran establecerse entre posturas políticas y estéticas generadas en diversas latitudes a través de ciertas concepciones del cine. En 1955, Nelson Pereira Dos Santos publicaba su artículo *Conciencia del cine* ¹, un año después del escrito por François Truffaut *Una cierta tendencia del cine francés*, al tiempo de *Film as an original art form* de Hans Richter² y como antecedente de *Cine y subdesarrollo* de Fernando Birri³ que de acuerdo a algunos teóricos⁴ inaugura un nuevo canon de ruptura en la concepción, producción y distribución de materiales filmados en el continente, que podría tener su contrapunto particular en el texto (y evidentemente en las películas, *Barravento* 1961, *Dios y el diablo en la tierra del sol* 1966) de Glauber Rocha *Estética del hambre* de 1965⁵. Esta importante década para la cinematografía continental continúa con la creación del ICAIC, (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) 1963 y la seguidilla de encuentros y festivales que terminaron por posicionar una cierta opción de concebir el cine en el continente,

1 Fundación mexicana de cineastas., *Hojas del cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (México: Sep; Universidad autónoma metropolitana; Fundación mexicana de cineastas, 1988), 135-141 (t1).

2 Homero Alsina y Joaquín Romaguera, eds., *Textos y Manifiestos del Cine* (Ediciones Catedra S.A., 2007), 225-247, 254-273.

3 Fundación mexicana de cineastas., *Hojas del cine*, 17-23 (t1).

4 Véase, Julianne Burton-Carvajal y Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina), *Cine y pensamiento: las charlas de Mar del Plata*, 10 ed. (Ciudad de Buenos Aires Argentina: Ediciones En Danza, 2007); Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*, 10 ed. (México: Editorial Diana, 1991).

5 En: http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm (Consultado 11 de noviembre de 2011).

Pesaro Italia 1968, Mérida Venezuela, 1968 y Viña del Mar Chile, 1969 acompañadas por la presentación de películas determinantes como *La hora de los Hornos*, Fernando Solanas y *Chircales*, Marta Rodríguez y Jorge Silva, por mencionar sólo dos de ellas y de numerosos textos y ensayos críticos y teóricos que completaban el esfuerzo por enmarcar y definir sus ideas sobre cine.

Más allá de pretender construir un panorama profundo del desarrollo del pensamiento sobre el cine en estas décadas, es importante notar la agitación intelectual, política y estética en torno al cine que se vivía de manera tal vez general en el ámbito de lo que pudiera llamarse la cultura occidental.

Así pues, es posible encontrar que una de las ideas que palpita con mayor énfasis en este periodo tiene que ver con la intención de privilegiar la capacidad del cine de establecer relaciones con un cierto estatuto de lo real entendido como la comprensión de las relaciones políticas, históricas y de clase que determinan a los individuos y su papel en la historia. El realismo, un particular tipo de realismo, resulta entonces uno de los ejes estético-políticos más predominantes entre las posturas de la década, que precisamente es necesario reconocer en su doble y explícita dimensión estético y política.

El proyecto político revolucionario que se desarrollaba en dicha década le otorgaba un muy importante lugar al cine definido por su poder de representación y conmoción, por su carácter moderno y su potencia narrativa. La relación entre la obra y lo real se resolvía habitualmente con una ética documental que valoraba el registro de lo real en tanto documento de los procesos y evidencias materiales de las condiciones objetivas de la vida humana. Al hacerlo, el cine propiciaba, al tiempo que una moral, una cierta militancia crítica frente a lo real, una continuación de la obra en la vida a través de la acción política concreta⁶. El problema de

6 Estas ideas han sido discutidas y desarrolladas en los últimos años por diversos investigadores latinoamericanos entre los que es necesario mencionar a Susana Velleggia, La máquina de la mirada. *Los movimientos cinematográficos de ruptura*

la representación, la mimesis y la diégesis, como fundamentos de un cierto régimen del arte occidental, son parte del centro de la discusión que con esta distancia, es posible leer en la gran proliferación intelectual (textos, películas, conferencias, activismo político) que rodeó y configuró una parte del campo del cine en la década de los años sesenta.

Esto da como resultado un marcado intento de distanciamiento de la producción industrial y un consecuente acercamiento a una cierta noción de arte definida por esa misma ética de lo documental, lo real y lo verdadero. En tanto expresiones de la libertad y transparencia, estas nociones ayudan a configurar una idea de arte que participa del proyecto político del cine y se entrelaza con posturas similares en las artes plásticas, escénicas y la literatura, por lo menos, en las cuales se privilegia el descubrimiento de la moral burguesa, la ruptura de los tabúes y el reconocimiento del poder de la imagen como fuerza configuradora de lo real. Así, el arte, se convierte en una herramienta para dar la batalla por la conquista de lo real y el cine, en este aspecto juega su mayor carta.

dos

Las revistas

y el cine político latinoamericano. (Buenos Aires: Altamira, 2009)., Xavier Ismael, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. (Buenos Aires: Manantial, 2008). Ana María López, «The State of Things: New Directions in Latin American Film History», *The Americas*, 2006; Ana María López, «Early Cinema and Modernity in Latin America», *Cinema Journal*, 2000; Paulo Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, 10 ed. (Madrid: Cátedra, 2003)., entre otros.

Es en este contexto que aparecen en Bogotá, desde 1961 hasta mediados de la década, (1967 tal vez) las publicaciones *Guiones y Cine(mes)*.

Dirigidas por Héctor Valencia y Roberto Peña respectivamente contaron entre sus colaboradores habituales con Ugo Barti y Carlos Álvarez, entre otros. Tuviron colaboraciones esporádicas de personas como Fanny Buitrago en el ámbito nacional y publicaron textos de George Sadoul, Michelangelo Antonioni y Guillermo Cabrera Infante, entre otros.

A lo largo de las páginas de los doce números que conforman la serie se comparten algunas preocupaciones indicadas por su reiterada aparición (en tanto tema de discusión, argumento de respuesta a los lectores, centro ideológico de análisis y crítica del cine), y que podrían interpretarse como los indicadores de una concepción política del cine que pasa por el sentido de la Nueva Ola, pero desarrolla elementos propios. Aunque su epicentro argumental está anclado en una cierta idea de realismo como ideario estético político, precisamente la distancia que las revistas construyen frente a esa paternidad nuevaolista los sitúa mucho más cerca de las ideas del Nuevo Cine Latinoamericano, y en cierto sentido, como antecesores de las mismas.

Así, cuestiones como la libertad de expresión, la censura, la pacatería moral, la industria, la legislación, la circulación, la exhibición comercial y en Cineclubes, el cine nacional, sus películas, sus directores, su insuficiencia; la crítica, el festival de Cartagena, el cine que se ve y se quisiera ver configurado a partir de una reiterada repetición de ciertos nombres franceses e italianos; la comprensión y explícita manifestación del cine como asunto político y nacional; entre otras cosas, son las reflexiones que se desarrollan en estas dos publicaciones periódicas y a través de las cuales sería posible rastrear este ideario estético político.

La composición de esta “política” que al mismo tiempo que da identidad a la revista y al pensamiento de sus autores, expresa claramente un espíritu de una época y podría permitirnos, con la perspectiva de los

años, intentar comprender las relaciones ideológicas en un sentido amplio, que se concretaron en publicaciones y películas, que establecieron los redactores de *Guiones* y *Cine(mes)* con el movimiento continental, por una parte, y por otra, poner en perspectiva algunos elementos centrales de la configuración del canon cinematográfico colombiano y su arraigo en la discusión sobre el cine colombiano en Colombia.

El primero de ellos aparece en el número tres de la revista en la sección Cartas del lector como una clara manifestación de principios.

El cine, a través de GUIONES le va a mostrar a usted un rostro desconocido, aspectos nuevos que usted tiene que observar con la atención necesaria. El mundo no es una vitrina para niños. El mundo es un espectáculo de trazos violentos que pasa de la ternura a la bestialidad, ya sea sexual, política o religiosa. Es preciso que este mundo se muestre, en todo su rigor, en la plenitud de su verdad, y para ello contamos con el cine realista, con nuestro empeño a través de GUIONES, con claridad, sin velos y sin censuras”.⁷

El interés de este primer texto no sólo está en la cadencia estilística que permitiría pensar en la adopción de la imparcialidad maquinística del dispositivo cinematográfico en la revista, sino en la personificación del cine como sujeto activo que a través de la revista como medio ejercerá su acción esclarecedora. El punto de partida, como en casi cualquier manifiesto, está definido por una resignificación de la cadencia temporal. El tiempo empieza con este gesto que se diferencia del pasado e incluye la novedad. La máquina cinematográfica con su voluntad moderna es la indicada para descubrir el rostro de lo nuevo. Vale la pena detenerse un instante sobre este rostro desconocido que el cine revelará al lector de la revista. Es conocida la tremenda atrac-

ción que ejerce sobre la mente humana la posibilidad de transgresión del límite de lo conocido. Lo conocido se asimila a lo posible y así, al invitar a lo desconocido, se está invitando a lo imposible. ¿A cuál imposible?, se hace necesario preguntar. Antes de intentar responder hay dos elementos más. El primero es que lo imposible está enmarcado en un rostro. La figura humana no es desconocida. Convocarla puede ser entendido como un acto de domesticación del ángel demonio que hay en el mundo. Lo segundo es que para observarlo, se requerirá del lector una actitud distinta de la habitual. Atenta. Esa atención es la demanda de la voluntad del cine a cambio de su ofrenda de claridad. La máquina que nos muestra una nueva cara, nos remite ineludiblemente al Kino-Glaz de Vertov. El hombre de la cámara que de tanto ejercer esa mirada se separa del mundo y por fin lo mira para comprenderlo de una nueva, única y reveladora manera. La cámara, muestra lo que nuestro ojo no ve, “la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando”^{8 9}.

O como dice el inspirador teórico de la Nueva Ola de cine francés, André Bazin: “Las virtualidades estéticas de la fotografía residen

8 Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, (primera y tercera redacciones).», en *Obras Libro I*, vol.2 (Madrid: Abada, 2008), 19.

9 La relación de este carácter epitemico del cine con los procesos de industrialización y su impacto en la cultura han sido ampliamente estudiados, véase por ejemplo el ya citado y los demás: Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, (primera y tercera redacciones).»; Jacques Ranciere, *La fabula cinematográfica* (Ediciones Paidós Iberica, 2005); Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*. (Ediciones Paidós Iberica, 2001); López, «Early Cinema and Modernity in Latin America.»; Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*.

en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo de una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor”¹⁰.

Para *Guiones* esta atención se caracteriza con un giro importante: el mundo que el cine nos va a revelar no es una vitrina que pueda ser observada por los niños. ¿Cuál es la que puede serlo? ¿Cuál es el imposible hacia el cual el cine y su voluntad nos impulsan? Es claro, las siguientes líneas lo expresan ampliamente. El imposible al que nos invitan es al del mundo desvelado de lo sexual, lo político y lo religioso. Los hombres no somos capaces de ver esa virginidad panteísta de Bazin sino el mundo de las relaciones humanas, el que se configura gracias a la actividad social. El ángel demonio de lo real que el cine descubre parece tener una entidad distinta de la que plantea el teórico francés. Mientras para *Guiones* el mundo que la máquina cinematográfica sí ve y nos muestra a cambio de tan poco, es el mundo cultural, para Bazin es el mundo desprovisto de la mugre emocional aquel que permitirá al espectador establecer una relación de amor. Esta filiación es radicalmente distante de la que puede percibirse en *Guiones*. Si para el francés el problema es que a través de la objetividad del cine se encuentra el alma del mundo, para los jóvenes escritores de la revista colombiana, la objetividad demostrará un mundo que depende de la determinación adulta de aceptar y comprender. No se trata de una búsqueda ontológica, se trata de una búsqueda materialista. Es preciso ver este mundo, dicen, aunque no quede clara la razón por la cual sea ne-

¹⁰ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, 7^o ed. (Madrid: Eds. Rialp, 2006), 29.

cesario hacerlo distinto de un acto de diferenciación edípica. Al ser capaces de ver este mundo, ya no somos niños, ya somos adultos. Esa realidad, esa verdad, es lo que nos hace independientes y autónomos. Pero, a continuación es claro, que no es cualquier cine el que es capaz de ejercer esa voluntad. Es un cierto tipo de cine, el realista, el que actúa con claridad, sin velos, sin censuras.

Esta manifestación de principios aparecida en la primera edición de la revista, que también como gesto inaugural empieza a circular en el número tres, no en el tradicional y antiguo uno¹¹, inaugura pues la discusión sobre el primer aspecto de esa concepción política del cine: El realismo.

tres

El realismo

“Ante todo ello, corroboramos nuestra fe y entusiasmo por seguir adelante y lograr los fines que nos hemos propuesto, a saber: convertir a GUIONES en una revista de cine basada en el máximo de verdad”¹², afirma una editorial de la revista. ¿Pero qué están entendiendo por Realismo y por qué tiene una relación tan determinante con la verdad? Tratemos de acercarnos al tema.

“Pero el capitalismo tiene por si solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las institucio-

¹¹ De acuerdo al recuerdo de Carlos Álvarez recogido en entrevista realizada en Bogotá durante el mes de septiembre de 2011.

¹² Eds, «Cineísta (Editorial)», *Guiones*, 1962, 7.

nes, que las representaciones llamadas ‘realistas’ sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla. (...). La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, de ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de un sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que recibe”¹³.

“Las representaciones llamadas ‘realistas’ sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla”, afirma Lyotard comprendiendo que el realismo como modo de representación multiplica “las fantasías de realismo”. El discurso que pretende establecer una relación mimética con la realidad, es distinto necesariamente a lo que puede llamarse lo real. “La vida no conoce historias. No conoce progresiones dramáticas hacia un fin concreto, sólo el movimiento largo, continuo, constituido por la infinidad de micromovimientos”¹⁴, de donde se deduce que el realismo es tan real como el no realismo. Sin embargo, en términos de herramienta de gestión de lo real, ha cumplido un papel determinante, de manera particular en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento al que *Guiones* precedió en tiempo, donde la estrategia de descubrir lo real ocupó parte central de sus presupuestos axiomáticos.

“Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva,

y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida”, dice Fernando Birri en 1962, para concluir “ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo”¹⁵.

Esta afirmación de Birri expresa la postura que ha marcado su desarrollo como artista y militante. La realidad está al otro lado del realizador y la cámara es la mediación entre los dos. El adverbio de la actividad, realistamente, es el énfasis que nos interesa. No se trata de filmar de cualquier manera. Esa realidad es posible filmarla sin descubrirla. Para poder realmente verla, no basta, en efecto con el uso del dispositivo cinematográfico. Es necesario hacerlo realistamente, críticamente y con óptica popular.

En el ensayo “Sobre el tercer cine”¹⁶ Octavio Getino y Fernando El Pino Solanas de 1969 examinan las relaciones entre industria cinematográfica y movimientos artísticos y políticos de liberación. Para ellos el primer cine es el industrial de Hollywood y Europa, el segundo es el resultado del cine de Autor (Neorealismo Italiano, Nueva Ola, Cinema Novo, incluso el mismo Birri) que permitió una cierta autonomía de los presupuestos estéticos y políticos de los realizadores frente a las condiciones de producción y un tercer cine, o cine liberación.

“El cine no será ya para quien se lance a tal aventura (la del segundo cine), una ‘industria generadora de ideología’, sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profunda, objetivamente subversiva”. “El

13 Jean-Francois Lyotard, *Lecturas de Infancia* (Eudeba, 1997), 15,16.

14 Ranciere, *La fabula cinematográfica*, 10.

15 Fundación mexicana de cineastas., *Hojas del cine*, 17–22 (T. 1).

16 *Ibid.*, 29–64 (T. 1).

*cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y comenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o reactivador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción". Porque "nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales"*¹⁷.

Esta postura, que abre la obra, casi en simultánea con el semiólogo italiano Umberto Eco¹⁸ implica más que una estrategia estética, un movimiento político que pone en el centro la transformación de la realidad mucho más que su representación. Acá el arte se disuelve en la vida, más allá de establecer relaciones con lo real; lo político del arte se encuentra en "la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio"¹⁹, porque como el mismo Rancière anuncia más adelante: "La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que también es no-arte, una cosa distinta al arte"²⁰. El arte es acción política y la acción política es estética. Ese pareciera ser el presupuesto de Solanas y Getino. Esta idea implica una dimensión del realismo que no considera la escisión entre obra y mundo

17 Ibid., 4I, 48, 5I (T. I).

18 Umberto Eco, *Obra abierta*, 2o ed. (Barcelona: Ariel, 1979).

19 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 17.

20 Ibid., 29.

que está en la base de la mimesis y en consecuencia del mismo realismo. La acción que se hace sobre el mundo, es la acción de esta nueva forma del cine, que por ejercer sobre la historia, no deja de serlo.

En efecto, "latin American filmmakers have variously perceived their medium as a tool for consciousness-raising (concientización), as instrument for research and social analysis, and as a catalyst to political action and social transformation"²¹, afirma Burton quien mantiene en su análisis la distancia entre obra y mundo sin preguntarse por qué razón, además del explícito compromiso político, se hace tanto énfasis en vincular el cine latinoamericano de los sesentas y setentas con la realidad, y qué operaciones permiten comprenderlo dentro del campo del arte y no de la sociología o la historia de los movimientos sociales.

El realismo que *Guiones* enarbola como bandera, concientemente o no relacionado con el movimiento continental que tenía lugar simultáneamente, requiere de una caracterización que aún no hemos hecho.

Para hacerlo, echemos antes una sola mirada a una afirmación de Alfredo Guevara de 1963, primer director del ICAIC fundado el mismo año de la revolución, 1959. "El artista revolucionario, lo es siempre el verdadero artista: el que con su arte penetra más aguda y profundamente la realidad, el que abre brecha en ella y la enriquece, el que nos la entrega, *más real, más compleja, más verdadera*"²².

Este realismo se vincula con la verdad y se opone a la fantasmagoría propia de la producción industrial cinematográfica. ¿Pero de cuál verdad nos habla el cine que reclama *Guiones*?

Tal vez para completar el enunciado, sea necesario recordar que hacía apenas pocos años había terminado

21 Julianne Burton, «The camera as a gun», *Latin American Perspectives*, 1978, 49.

22 Fundación mexicana de cineastas., *Hojas del cine*, 24 (T III). (Énfasis en el original).

el gobierno del general Roja Pinilla, caracterizado por reprimir en ciertos aspectos y desarrollar una actividad modernizadora liberal moderada. En 1956 firman la declaración de Benidorm Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez en la que se hace una “declaración de principios sobre la situación política, la dictadura y el retorno al gobierno civil. Se afirma la necesidad de una coalición partidista para derrocar al general Rojas Pinilla”²³ que será el germen de más de veinte años de un remedo de democracia llamado el Frente Nacional que no puede caracterizarse precisamente por grandes avances en el campo social o educativo, por mencionar sólo algunos aspectos. Concebido como una manera de dar fin a la violencia bipartidista, antes de que llegara a las ciudades, puso en marcha una reforma agraria que resultó tan amañada como la democracia en la que se pretendía instaurar, un ejercito ya cercano al poder y fuertemente influenciado y apoyado por el anticomunismo norteamericano, un sistema monetario de devaluación (del 20% y más anual), ajuste fiscal de la mano indicadora del FMI, transformación de los movimientos campesinos armados de defensa contra la policía conservadora en el llamado bandolerismo y en guerrillas comunistas, crecimiento y fortalecimiento de la universidad pública que recibía tomas constantes por parte del ejercito, muerte de Camilo Torres en 1966, matanzas de estudiantes en manifestaciones, publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1967 en Buenos Aires, de *El sueño de las escalinatas* de Jorge Zalamea 1964, nacimiento del Nardismo, publicación de *La nueva prensa dirigida por Alberto Zalamea* son algunos de los aspectos más generales que pudieran caracterizar la década²⁴.

Es simplemente ridículo siquiera pretender dar cuenta de la complejidad histórica de una década en un párrafo. No se trata más que de indicar brevemente aquello que *Guiones* reclama como realidad y hacia lo

cual espera movilizarse y movilizar a través del cine. Como puede intuirse se trata de una década convulsionada desde el punto de vista social y económico, de surgimiento de tendencias de oposición claras y diferenciadas por origen de clase, también del desarrollo de los medios industriales de producción de bienes culturales, de hecho *Guiones* es una prueba de ello y baste recordar que fue 1954 la fecha de la primera emisión de imágenes en movimiento a través del espacio electromagnético en el país.

El mundo cambiaba y se movía a velocidades asombrosas y en *Guiones* confiaban en la capacidad del cine para comprenderlo.

“Consideramos el cine como el primer arte de nuestra época. Escribir GUIONES no constituye un despliegue de ilustración, sino una determinada forma de acción. Tenemos una posición ante la sociedad y, consecuentemente ante el arte, la cual se refleja en el contenido de lo escrito. Ante el cine con fines oscurantistas y a contrapelo del progreso, oponemos la actividad elucidante que lo desenmascare. (...). Buscamos la verdad en el cine y, lógicamente, estamos contra quienes, haciéndolo o comentándolo, conspiran contra esa verdad”²⁵.

Según Rancière, el problema de lo verdadero en el arte contemporáneo y particularmente en el cine resulta de la fantasmagorización de la mercancía como estrategia de comprensión de las contradicciones de la sociedad. Así: “lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero”²⁶. La reunión valorativa de lo bello

23 Jaime Jaramillo Uribe et Al., *Nueva Historia de Colombia* (NHC), vol. II (Bogotá: Planeta, 1989), 197.

24 A partir de: *Ibid.*, II:t II. Y t. IV

25 Eds, «Cineísta», *Guiones*, 1962.

26 Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible : estética y*

y lo verdadero como estrategia política tiene sentido cuando el mundo, ese monstruo-ángel indescifrable aparece expresado en el cine, a través de su *techné* que implica la ficción. Esta paradoja, buscar la verdad del mundo invisible e invisibilizado, en la ficción, es lo que el mismo filósofo entiende como el resultado de la era del arte estético.

“De este modo, se encuentra revocada la línea de reparto aristotélica entre las dos ‘historias’ –la de los historiadores y la de los poetas—, la cual no separaba solamente la realidad de la ficción, sino también la sucesión empírica y la necesidad construida (...). La revolución estética trastorna las cosas: el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido. Por un lado, lo ‘empírico’ lleva las marcas de lo verdadero en la forma de huellas e impresiones. ‘Lo que pasó’ depende, en consecuencia, directamente de un régimen de verdad, de un régimen remanifestación de su propia necesidad. Por otra parte, ‘lo que podría pasar’ no tiene ya la forma autónoma y lineal del agenciamiento de acciones. La historia poética articula de ahí en adelante el realismo que nos muestra huellas poéticas inscritas en la misma realidad y el artificialismo que monta máquinas de comprensión complejas”²⁷.

Así, en *Guiones* la operación de introducir el cine, máquina de sueños, como herramienta para descubrir

política (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009), 42.

27 Ibid., 47.

lo verdadero, a través del realismo se explica más allá de la idea de que se cree en lo que se ve y en consecuencia lo que se ve es real y verdadero, y se inscribe dentro de un espacio de comprensión más amplio que lo explica y lo dota de sentido. Este realismo que aparece una y otra vez en las comunicaciones (falsas o verdaderas) establecidas con los lectores, en realidad, de lo que habla es de un tipo distinto de narración que sea capaz de ordenar comprensiblemente el *real* que resulta incomprendible e inabarcable para sus habitantes.

“Qué condiciones requiere una persona para escribir sobre cine?”. Pregunta un lector. N de la R. Para escribir —sobre cine o sobre lo que sea— se requieren cinco condiciones para vencer las cinco dificultades que advirtió Bertold Brecht a todo el que escribe sobre la verdad: 1) El coraje de escribir la verdad, 2) La sagacidad de reconocer la verdad, 3) El arte de hacer la verdad manejable como un arma, 4) El juicio de escoger aquello en cuyas manos la verdad se hace eficaz, 5) La astucia de propagar la verdad entre muchos”²⁸.

La verdad como metarelato es lo que le permite a este realismo constituirse en político. Al buscar lo verdadero, la ficción realista es buena. Pero eso verdadero se encarna en lo que la máquina cinematográfica permite ver. Lo que la mirada de la máquina no ve, no es pertinente. Sí lo es todo aquello que impide que esa mirada, neutra, objetiva y verdadera, se exprese sin límites. Es decir la censura.

28 Eds, «Cartas del lector».

cuatro

La censura

“¿Todavía existe la junta de Censura Cinematográfica en Colombia? N. de la R.: En Colombia todavía existen la violencia, el fanatismo, el paludismo y la Junta de Censura Cinematográfica”²⁹.

“Un señor francés recordaba hace poco en un conversación que cada pueblo tiene la censura que se merece. De donde se deduce que Colombia no se merece la censura que tiene. O sí se la merece? Entonces es preciso trabajar por cambiar las circunstancias, hasta obtener que no se la merezca. Que un film puede traer males a una nación? A una nación débil puede ser. Y una nación está debilitada cuando en ella la cultura no cuenta. Una nación educada no es jamás débil. Lo que nos hace daño es la incultura no el cine”³⁰

La aparición repetida y continua de notas sobre la censura en la revista hace pensar en que realmente se trataba de un asunto urgente en la época. Tan es así, que en las páginas interiores de la número IV se encuentra un artículo en que se pregunta ¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?, en el que Enrique Posada se lamenta por la prohibición de *La Dolce Vita* de Fellini y asegura que “el pecado no está en el cine sino en el mundo. Corríjanse los vicios del hombre en la vida real, el homosexualismo, el incesto, la miseria y usted puede estar seguro de que los directores de cine no los inventarán ante la cámara”³¹. Nuevamente aparece la confianza en la neutralidad del dispositivo cinematográfico y su relación objetiva y directa con el mundo. En el número

VII se encuentra un artículo llamado Elogio del censor, seguido de una serie de fotogramas recortados de las películas por el alto contenido erótico que se desprende de los desnudos femeninos. En Cinémés, en el número 2 aparece una entrevista de Carlos Álvarez a Julio Abril miembro de la junta de censura, conversación a través de la cual se aclaran las atribuciones de la junta y se descubre la pacatería moral con que son juzgadas las películas y la intención explícita del entrevistador por comprometer el juicio moral con el juicio político. “Usted habla de orden moral, solamente; o puede haber un orden social, un orden político que defender?”³² ante lo que el entrevistado simplemente no puede responder. Mientras Álvarez pesca en aguas conocidas, las de la relación inseparable entre cine y política, cine y orden social, el miembro de la comisión de censura, considera que el mundo aún está escindido y que en el orden moral se preserva en una cierta sexualidad que sobra enunciar como heterosexual, donde la mujer es pasiva y fiel.

Esta insistencia en la censura, además de indicar el ambiente social en medio del cual se producían las revistas, da cuenta de otro aspecto de la configuración de la política del cine que desarrollan las revistas que también gravita sobre la relación entre arte y realidad. Desde un punto de vista negativo, la censura indica la misma necesidad, y posibilidad que tiene el cine de permitir comprender el mundo. Al quitarle partes al cine, bien sea en escenas, bien sea en películas, el mundo al que se tiene acceso también aparece censurado. Tal vez un poco más que imagen del mundo, el cine pareciera ser el mundo mismo. Así, el reclamo por la libertad de exhibición de cine se convierte directamente en el reclamo por la libertad en sí misma.

Ahora bien, ¿cuál es el cine-mundo que revela el monstruo-ángel del mundo sobre el que se ocupan los jóvenes de Guiones y Cine(mes)?

29 Ibid., NRO 3.

30 Ibid., NRO 5.

31 Enrique Posada, «¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?», *Guiones*, Julio 15, 1962, 33.

32 Carlos Álvarez, «Quien puede vetar una película es el comité de revisión», *Cine(més)*, Agosto 1965, sin nro.

cinco

El cine - mundo- nacional

En el número 3 de *Guiones* después de un texto delirante al lado de una bella foto de la rolliza Marylin, de uno un texto sobre Humphrey Bogart, otro sobre Orson Welles y una entrevista que le hace Héctor Valencia Peter Baker el director de la revista inglesa *Films and Filming* quien estuvo en el festival de Cartagena y se fue sin ver una sola película de la que le pareció una despreciable programación, aparece un dossier sobre Italia 1960. En este se anuncia la importancia que tiene el cine Italiano de la década para los espectadores y la cinematografía colombiana. Las películas son: *La dolce vita* Fellini, *La aventura*, Antonioni, *Rocco y sus hermanos*, Visconti, entre otras. Y sobre *La Dolce Vita* cuya proyección produjo una cierta excitación en la ciudad aparece el siguiente comentario en la misma sección de carta a los lectores.

“*Qué pasa si uno ve la Dulce Vida? De la R: Pasa que uno descubre el fresco más grandioso y aterrador sobre la élite social hastiada y corrompida. Además nos abre los ojos*”
“*Viendo bien las cosas sin apasionamientos, yo creo que si “la Dulce vida “ es un film terrible lo deben prohibir, porque la cautela nunca sobra”. Padre de familia. N de la R: Sí, usted tiene razón; deben prohibir este film porque es muy terrible: dice la verdad. La verdad, esa mala costumbre, no? Cómo cae de gorda!*”³³

Sobran comentarios.

El número 3 de la revista tiene como carátula un fotograma de *Sin aliento* de Godard sobre la cual hay un comentario muy poco elogioso en las páginas interiores. Este comentario va a servir posteriormente en el número 4 al (los) escritores de las cartas al lector para demostrar su amplitud de pensamiento, pues “¿De qué sirve la libertad de expresión si nadie la utiliza?” Y en seguida sobre la película “El mundo es mas de una vez ‘salido de la vida, del mundo’; y el mundo es contradictorio, ¿o no lo es?; y el mundo y sus actores ‘se pierden’ con más frecuencia, con regularidad; ¿qué otra cosa podía esperarse de un artista que sabe ver estos desarreglos, si este artista tiene el valor de enseñarlos?”³⁴.

Queda así expresada la profunda admiración que sienten los escritores de *Guiones* por la Nueva Ola, por su herencia del cine Italiano de la posguerra (al que continuamente aparecerán referencias durante todas las ediciones) y por el sentido con el que lo reciben. Esta recepción es la que al lado de la urgencia por descubrir el mundo colombiano a los ojos de los espectadores, despertar a las masas, asume el realismo como estrategia argumental de enorme poder y alcance.

Sin embargo, esta relación con el mundo llamado Colombia, tiene un eslabón perdido. El cine colombiano.

Al respecto, los lectores (si escribían en realidad o no es importante para la configuración de la revista como discurso) se preguntaban por qué el énfasis sobre Europa.

“*Nosotros estamos con el cine. Si el cine se hace hoy en Europa, miramos para allá. Si se hiciera en África miraríamos para ese lado con el mayor de nuestros entusiasmos. De nosotros no depende el lugar donde se hace hoy el cine*”.³⁵

34 Eds., «Con aliento...!», *Guiones*, Julio 15, 1961, 8.

35 Eds., «Cartas del lector», nro 5.

Sin embargo, si existen reclamos e intentos por configurar una mirada sobre lo que pueden ser los orígenes de una cierta renovación o nacionalización de la producción cinematográfica nacional, acontecimiento que tuvo lugar durante la década que nos ocupa.

Su conciencia del cine como campo y no simplemente reducido en su comprensión a las películas que lo componen se puede ver en los comentarios sobre el Festival de Cartagena. Además de la ya cita entrevista realizada por Héctor Valencia al director de la revista inglesa *Films and filming* se cuestiona en el artículo la desconexión entre el festival y la ciudad, la facilidad con que se entregan premios y la solicitud de contar con un director nacional y abandonar la idea de realizarlo gracias a una nómina de ayudantes gratuitos. Sobre el tema de Cartagena se vuelve en el número 10.

En el 4, a contra página de un nuevo comentario sobre el festival de Cartagena, aparece una nota sobre el rodaje de *Raíces de Piedra* en el que aseguran: “*Guiones* siempre ha sostenido la posibilidad de crear una industria de cine en nuestro país y confía en que el entusiasmo de este grupo sea la primera muestra de esta afirmación. (...) Quizá *Raíces de piedra* sea el lanzamiento de la primera piedra”³⁶. Posteriormente en la contra carátula de la número 10 aparece una reseña de la película muy breve en los siguientes términos:

“RAÍCES DE PIEDRA. Cinematografía Julpeña. Primera película colombiana de largometraje en Dyaliscope, sobre un tema social, que representó con éxito a Colombia en el IV festival cinematográfico internacional de Cartagena y en consecuencia ha sido invitada por los festivales de Berón, Cannes, San Sebastian, San Francisco, Moscú y Sestri Levante. La falta de apoyo ha hecho

que se inscriba y participe únicamente en los festivales de Sestri Levante (Italia) y Moscú, a realizarse en mayo 25, Junio 6 y Julio 25, Agosto 8 de 1963 respectivamente. Condenada por la censura y habilitada por el comité de revisión como apta para todos. NO PODRÁ SER VISTA POR EL PÚBLICO COLOMBIANO... ya que los exhibidores NO TIENEN CUPO para el Cine Nacional, dado sus GRANDES compromisos con los productores extranjeros”.

El infortunio con que ha sido visto el cine nacional tiene un respiro en el primer número de *Cine(mes)*. Allí en la carátula aparece una foto de una campesina desconocida, con el subtítulo: “El nuevo cine Latinoamérica reflejo de un yugo que se apresta a romper las cadenas”. En lugar de un editorial aparece el artículo de Tomás Carrasquilla dedicado al cine, destaca la frase: “...toda vida, la vida toda, es un reflejo, una película” y enseguida un apartado dedicado a Tres realizadores colombianos: Pepé Sánchez, Jorge Pinto, Alberto Mejía, quienes después serían llamados los maestros por su papel de iniciadores junto a Francisco Norden. En las entrevistas la primera pregunta que se hace es: “¿Existe un cine nacional?” Sobre la que se produce un enfrentamiento con Jorge Pinto quien reclama el punto de vista de *Cine(mes)* sobre cine nacional como concepto. Se discute enseguida sobre el género de mayor aceptación y Alberto Mejía explica: “Yo creo que lo que más se está vendiendo en el mundo actualmente, en el cine, es violencia y sexo. Yo creo que inventar otra cosa sería difícil ¿no?” y en cuanto a los costos, los tres realizadores coinciden en la dificultad que encarna la producción y en su mirada positiva sobre las coproducciones que no encarnen un intervencionismo ideológico³⁷.

36 Eds., «Raices de piedra», *Guiones*, Julio 15, 1961, 15, 48.

37 Jaime Lopera, «Tres realizadores colombianos

Más allá de analizar a profundidad esta interesante entrevista, es importante destacar de ella el esfuerzo por completar la figura del cine como proyecto político que encarnan estas dos revistas. Mientras la gran mayoría de páginas de la revista están dedicadas al cine italiano, francés, y en general europeo, como reclaman sus lectores, el cine nacional es un vacío tremendo, vacío que al no existir en el mundo material en su aspecto productivo, el número de películas colombianas de la década no supera la docena³⁸ debe ser suplido por otros aspectos del campo comprendido dentro de la noción del cine que comprendían los escritores de las revistas en cuestión. Así es como la exhibición se empieza a configurar como uno de los espacios de construcción del cine nacional más importantes y visibles a través de la cada vez más importante actividad de los Cineclubes.

En *Guiones* ya los cine clubes ocupan una parte importante de la atención de los redactores. En *Cine(mes)* en el número 2, aparece un artículo en que se analiza el problema de la circulación para las películas colombianas.

En las dos publicaciones la literatura ocupa un lugar predominante. Desde el número 3 de *Guiones* cuando al lado de una foto de Marylin aparece un texto nada periodístico, sino más bien expresivo, por decirlo de alguna manera, hasta los primeros números de *Cine(mes)* en los cuales se dedica explícitamente un espacio a la literatura, a través de publicación de cuentos y fragmentos de novelas.

La convicción de que la palabra escrita puede terminar de componer esa figura del cine nacional, está incluso en el subtexto que da razón y origen a las revistas mismas.

(entrevista)», *Cine (mes)*, 1965.

38 Ver: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/index2.htm>, sección Vanguardia y cine social 1960 – 1977.

*“N de la R: Verbalmente, otras personas nos han hecho críticas similares. Le vamos a contar: Nos han dicho: Hay en Guiones mucha literatura. Alegan que el texto sobre Marylin es demasiado literario y que otros tienen el mismo dejo. Nosotros lo hicimos para variar. Para darle matices a los textos, para evitar la monotonía. Alguien nos ha dicho que le damos demasiada importancia a las implicaciones políticas. ¿Qué otra cosa puede esperarse?”*³⁹

seis

Final

Aunque no haya películas colombianas, si hay pensamiento cinematográfico colombiano y ese pensamiento se expresa en términos de una política. Y esta política reclama en primer lugar la constitución de un proyecto nacional que se desarrolle a través de la claridad con la que el cine, de acuerdo a la concepción de cine que ya se expuso, sea capaz de comprender esa realidad y convertirla en discurso común. Difícilmente podría encontrarse una pretensión más moderna en términos filosóficos e históricos y modernizante en términos programáticos. El nacionalismo sobre el que las revistas completan la preposición a través de los fragmentos del campo del cine, y de la literatura, es un nacionalismo que se opone a las tinieblas que ofrece la realidad construida por las formas hegemónicas de acción simbólica. Esta oposición, y es una de las paradojas que hace de estas dos revistas un punto determinante

39 Eds, «Cartas del lector», 3.

en la comprensión del pensamiento sobre el cine producido en Colombia, fue una de las que engendró y desarrolló el movimiento cinematográfico llamado del Nuevo Cine latinoamericano de manera paralela en algunos casos y posteriormente en otros casos. A través de esta comprensión del cine realista, político, revelador, las revistas *Guiones* y *Cine(mes)* construyeron durante la década de los años sesenta un proyecto político y cultural que comprendía el poder de simbolización del cine y de constitución de espacios democráticos de encuentro y construcción de ciudadanía. Que ese proyecto haya tenido diferentes resultados a la enunciación que tiene lugar en la existencia misma de las revistas, es una pregunta de un alcance distinto al que se ha planteado este artículo. El hecho de que circularan (malamente por lo que parece), no hace más que reiterar la existencia de ese proyecto en la sociedad colombiana y obliga a reconocerlo como parte de la historia intelectual vinculada al cine en nuestro país. Este artículo, no intentó más que comprender las estrategias intelectuales y discursivas que subyacen a la construcción de dicho proyecto, reconociendo claramente que estas publicaciones, comprenden un universo de una complejidad enorme que permitiría análisis desde muchos otros puntos de vista como el diseño gráfico, o profundizar en aspectos discursivos relacionados con algunos de los énfasis que dan pie a este análisis, como son las ideas de realismo, nación, vínculo entre política y arte, el rol de la mujer, entre muchos otros que por extensión y enfoque se ha eludido en este escrito que ha pretendido comprender, desde cierto punto de vista la manera en que estas dos revistas han incluido el cine en esta batalla por lo real que se desprende de él mismo cine como dispositivo.

“Una nación está debilitada cuando en ella la cultura no cuenta. El cine como arte es un factor de la cultura. Al escamotearlo la censura –que tiene una extraña predilección por vetar los films de calidad- está agravando

esa constante de la población colombiana: su incultura. Proyectar films de incuestionable valor artístico a un pueblo inculto, es luchar con un arma de notable eficacia porque esa su condición de pueblo inculto sea menos grave. El cine no es la solución total. Pero sí es uno de los varios factores importantes que necesariamente cuentan. Por lo tanto, lo que nos hace daño a nosotros es la incultura — incultura de la que es completamente responsable el Estado—, y no el cine. (...) Los Films que le podría acarrear males sin cuento a esta nación son aquellos en los que los mitos, el miedo, la demagogia, el culto a los “entes privilegiados” y toda esa vasta y basta gama de supersticiones y supercherías se presenta ante el espectador como conjunto de valores propios de la condición humana”⁴⁰.

Francisco Montaña Ibáñez

➤ Maestro en historia y teoría del arte de la Universidad Nacional de Colombia (Summa Cum Laude). Especialista en libretos para televisión de la Pontificia Universidad Javeriana. Estudió Guión de cine y televisión en el Instituto Internacional de Cine de Moscú y es licenciado en Filología e Idiomas de la Universidad Nacional de Colombia (en donde obtuvo Tesis meritoria). Es profesor asociado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y coordinador del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del cine. Como autor, ha sido realizador de televisión, libretista de televisión y guionista. Ha sido

traductor de obras de Dostoieyevski, Pushkin Gogol, Chejov y Tolstoi que se han publicado en Colombia. También ha publicado ensayos e investigaciones en cine y televisión (La edad ingrata, infancias en los 400 Golpes de François Truffaut y Mirada a la televisión de los 90, entre otras), ha escrito teatro infantil (Andrés, perro y oso en el país de los miedos y las aguas y El Adulto y el Sastre) y ha publicado una decena de títulos en narrativa y poesía, entre los que se cuentan: No comas renacuajos y Bajo el cerezo.

Bibliografía

- Alsina, Homero, y Joaquín Romaguera, eds. *Textos y Manifiestos del Cine*. Ediciones Catedra S.A., 2007.
- Bazin, André. ¿Qué es el cine? 7^o ed. Madrid: Eds. Rialp, 2006.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, (primera y tercera redacciones).» En *Obras Libro 1, vol.2, 4 - 87*. Madrid: Abada, 2008.
- Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina : imágenes de un continente. 1^o ed. México: Editorial Diana, 1991.*
- . «The camera as a gun». *Latin American Perspectives*, 1978.
- Burton-Carvajal, Julianne, y Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina). *Cine y pensamiento : las charlas de Mar del Plata*. 1^o ed. Ciudad de Buenos Aires Argentina: Ediciones En Danza, 2007.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. 2^o ed. Barcelona: Ariel, 1979.
- Eds. «Cartas del lector». *Guiones*, 1961.
- . «Cineísta». *Guiones*, 1962.
- . «Cineísta (Editorial)». *Guiones*, 1962.
- Eds. «Con aliento...!» *Guiones*, Julio 15, 1961.
- . «Raíces de piedra». *Guiones*, Julio 15, 1961.
- Fundación mexicana de cineastas. *Hojas del cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: Sep; Universidad autónoma metropolitana; Fundación mexicana de cineastas, 1988.
- Ismael, Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Jaramillo Uribe et Al., Jaime. *Nueva Historia de Colombia (NHC)*. Vol. II. VIII vols. Bogotá: Planeta, 1989.
- Lopera, Jaime. «Tres realizadores colombianos (entrevista)». *Cine (mes)*, 1965.
- Lytard, Jean-Francois. *Lecturas de Infancia*. Eudeba, 1997.
- López, Ana María. «Early Cinema and Modernity in Latin America.» *Cinema Journal.*, 2000.
- . «The State of Things: New Directions in Latin American Film History». *The Americas*, 2006.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Ediciones Paidós Iberica, 2001.
- Paranaguá, Paulo. *Cine documental en América Latina*. 1^o ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Posada, Enrique. «¿Cuándo caerá la máscara de la censura del cine?» *Guiones*, Julio 15, 1962.

Ranciere, Jacques. *La fabula cinematográfica*. Ediciones Paidós Iberica, 2005.

Rancièrè, Jacques. *El reparto de lo sensible : estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

———. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

Álvarez, Carlos. «Quien puede vetar una película es el comité de revisión». *Cine(més)*, Agosto 1965.