

HISTORIAS DE LO QUE NO EXISTE

➤ *La Historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo*

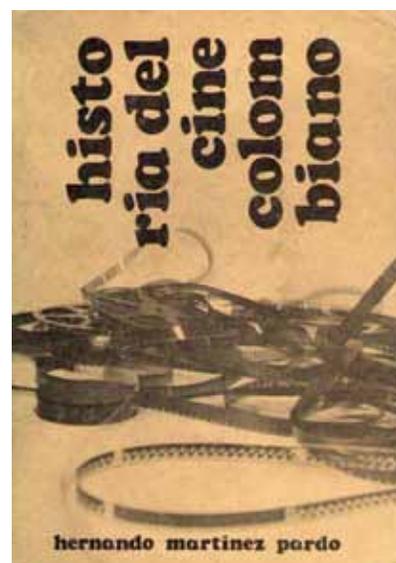
Anne Burkhardt

Resumen:

Hace más de 30 años, Hernando Martínez Pardo publicó su Historia del cine colombiano, la cual ha marcado profundamente el actual canon de películas y literatura sobre el tema. Este artículo plantea su génesis, contenidos y hipótesis más importantes, plantea los métodos de trabajo evidentes y analiza el posicionamiento del autor frente a su objeto de estudio, como historiador, analista y crítico de cine. Resume la repercusión que ha tenido el libro a nivel nacional e internacional, señalando sus éxitos y méritos, pero también sus posibles fallas y limitaciones.

Palabras Claves

Historia, cine colombiano,
Hernando Martínez Pardo,
películas, investigación,
literatura



ENTRE MAYO Y agosto de 1977, el escritor, periodista y crítico de cine colombiano Umberto Valverde entrevistó a trece cineastas colombianos contemporáneos, más el crítico Hernando Salcedo Silva, con miras a establecer un balance de la situación ideológica, industrial, discursiva y estética actual del cine en el país. A pesar de su afirmación de que el libro que resultó de sus entrevistas presentaba “una visión panorámica de nuestra cinematografía”¹, sus intenciones no fueron enciclopédicas sino estratégicas.

Entre sus entrevistados se cuentan “los mejores representantes de la corriente ‘marginal’ y la tendencia del ‘sobreprecio”², siendo este último un mecanismo estatal de apoyo a la producción y exhibición de cortometrajes nacionales fundado en 1971³, y antecedente del establecimiento en 1978 de la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE)⁴. Efectivamente, el libro de Valverde da cuenta de una amplia gama de opiniones en torno a las posibilidades y limitaciones del patrocinio gubernamental a la producción cinematográfica. El texto da voz, cuestiona y desafía tanto a realizadores (como Lisandro Duque o Ciro Durán) convencidos de las potencialidades que ofrecía el cine de sobreprecio, como aquellos (como Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva) que lo rechazaban rotundamente; mientras que un tercer grupo de directores, entre ellos Carlos Mayolo, Luis Ospina y Mario Mitriotti, se negaban a ubicarse plenamente en alguno

de los dos campos. A pesar de sus diferencias en cuanto a metodologías de trabajo, tendencias artísticas y modelos de distribución y exhibición preferidos, lo que comparten todas las voces que comprenden el *Reportaje crítico* es una preocupación por lograr, por medio de la imagen en movimiento, un análisis profundo de la realidad social del país que pueda sentar las bases de una industria cinematográfica colombiana sólida y comprometida con la sociedad: una industria que sea capaz de dar el paso del cortometraje (ya sea “marginal” o de sobreprecio) a la producción sostenida de largometrajes.

Sin embargo, de los 15 largometrajes colombianos que en efecto fueron estrenados entre 1977 y 1979⁵, figuran en el libro de Valverde los directores de tan solo dos de ellos: Ciro Durán (*Gamín*, 1977) y Mario Mitriotti (*El candidato*, 1978). Entre los que no cumplieron con los criterios de calidad o de compromiso se cuentan directores tan diversos como Pepe Sánchez (*El Patas*, 1978) y José María Arzuaga (*Pasos en la niebla*, 1978), ambos invocados por varios de los entrevistados de Valverde como figuras claves en el cine social colombiano por sus proyectos anteriores; Jorge Gaitán Gómez, cuya coproducción venezolana *Mamagay* (1977) es criticada severamente por varios colaboradores; y el director más prolífico de la época, Gustavo Nieto Roa (*Esposos en vacaciones*, 1978; *Colombia Connection: contacto en Colombia*, 1978; *El taxista millonario*, 1979). Aunque no enuncia una apología abierta de ninguno de sus colaboradores, Valverde privilegia a algunos realizadores cuyas obras se limitaban al cortometraje y el medimetraje (Alberto Duque López, Arturo Jaramillo, Alberto Giraldo Castro y Luis Alfredo Sánchez) sobre otros ya más activos en el largometraje. De esta manera, queda claro que el proyecto no consiste tanto en realizar una simple evaluación del estado de la cuestión del cine en Colombia hacia finales de la

1 Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá/Cali, Editorial Toronuevo, 1978, p.47.

2 Valverde, *Reportaje crítico*, p.47.

3 Carlos Álvarez, *El cortometraje del sobreprecio (Datos 1970-1980)*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1982.

4 “Creación y estructura de Focine” [1978], en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol.I, Centro y Sudamérica, México, Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp.267-273.

5 *Largometrajes colombianos en cine y video, 1915-2004*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005, pp.77-87.

década de los setenta, como en señalar lo que Valverde identifica como los rumbos más prometedores, desde su visión estética e ideológica, de un cine nacional que, por lo visto, estaba apenas en ciernes.

Reportaje crítico al cine colombiano se publicó el mismo año que la *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo⁶: obra pionera de la historiografía cinematográfica en Colombia que, para Paulo Antonio Paranaguá, marcó el inicio de la historia del cine del país⁷. Pero a diferencia del trabajo históricamente denso y exhaustivo de Martínez Pardo, que desarrolla a lo largo de sus más de 400 páginas una clara serie de propuestas de parte del autor en torno al pasado y presente del cine nacional, *Reportaje crítico* es coyuntural y urgente, y la voz narrativa de Valverde se dispersa entre una multiplicidad de visiones alternativas. El escritor pone énfasis (quizá excesivamente) en la transparencia e inmediatez de este proceso al final de su extensa introducción:

Grabamos con una condición previamente ofrecida: el entrevistado tenía derecho a revisar su material antes de ser publicado, con el fin de hacer variaciones y autorizar su edición. El esquema de reportaje, elaborado con antelación, era más un eje estructural sobre el cual debía realizarse la grabación. Sin embargo, durante la conversación se varió, en algunos casos, notablemente. Esto le daba un

*carácter espontáneo y libre, que fue en últimas el espíritu que se quiso mantener en la versión final.*⁸

Claro está que la sustanciosa introducción de Valverde, así como la agenda que pone al seleccionar y al cuestionar a sus entrevistados, impiden que veamos a su libro como un vehículo invisible y sin mediaciones de las visiones que los cineastas que entrevista. Pero al mismo tiempo, al incluir en su texto sus propias preguntas – muy parecidas entre sí en la mayor parte de las entrevistas – Valverde evita los problemas que Ana López identifica en entrevistas con cineastas latinoamericanos publicados en los años setenta y ochenta por Marcel Martin y por Julianne Burton, quienes al excluir sus propias voces de entrevistadores, “dejan de incorporar su propia otredad en el texto”⁹, de esta manera dando la impresión de que el texto ofrece una destilación pura de las ideas de los entrevistados. *Reportaje crítico* se caracteriza más bien por un estilo de ruptura y diálogo – afín a la tendencia de la historia oral que por esos años había adquirido cierta fuerza en los estudios históricos en general – que ofrece un modelo alternativo al clasicismo de la obra (todavía indispensable) de Martínez Pardo.

Un último punto merece comentarse sobre la lógica global del libro de Valverde, antes de pasar a debatir algunas reflexiones claves que se desarrollan a través de las entrevistas. Al estructurar su investigación en torno a la figura del director de cine (con la única excepción del crítico Hernando Salcedo Silva), Valverde demuestra una clara afinidad con la llamada “política de los autores” que llegó a dominar la crítica cinematográfica francesa en la década de 1950 – más notoriamente en las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma* – y que tuvo un impacto enorme a nivel de la crítica interna-

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

7 Paulo Antonio Paranaguá, “Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina”, en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (Memorias de la XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado), Bogotá, Museo Nacional de Colombia/Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 2008, pp.27-43.

8 Valverde, *Reportaje crítico*, p.48.

9 Ana M. López, (1991) “Setting Up the Stage: A Decade of Latin American Film Scholarship”, *Quarterly Review of Film and Video*, 13.1-3, pp.239-260; esta cita, p.243.

cional. Para Valverde, efectivamente, “dentro de la industria” el cine de autor “es la única manera de alcanzar el nivel crítico que exige la obra artística y esa autonomía que la particulariza y la hace una”¹⁰. En el contexto latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, entre los planteamientos teóricos que tuvieron más impacto internacional en torno a la figura del autor cinematográfico estuvieron los del “tercer cine” de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino y del “cine junto al pueblo” del boliviano Jorge Sanjinés, quienes promovieron una disolución de la autoría para convertir al director en portavoz de un pueblo en vías de emancipación. Pero el referente al cual vuelve Valverde una tras otra vez es el del Cinema Novo brasileño.

Para el crítico colombiano, la película-manifiesto del tercer cine *La hora de los hornos* (Fernando Solanas/Octavio Getino, Argentina, 1968) “era un cine para convencidos, en el cual se trataba de *masajear* el mensaje, manipular los efectos, pero que no daba cabida al raciocinio, al análisis”¹¹. En cambio el Cinema Novo tenía, como ningún otro cine de su época, una singular “capacidad para adentrarse en su realidad y expresarla significativamente”¹². Valverde cita con aprobación a Glauber Rocha, quien rechaza la noción de que el director cinematográfico deba buscar “conquistar” al público, ejercicio que equivaldría a “una forma de explotación comercial de los condicionamientos aculturales del mismo público”¹³. Más adelante, Carlos Mayolo y Luis Ospina expresan un punto de vista cercano al planteamiento de Valverde y de Rocha:

CM: [...] Uno no puede ir al público con los mismos reflejos condicionados porque precisamente de ellos se tienen que liberar. Es

necesario hablar en un idioma nuevo, aunque no lo entiendan de entrada pero que tenga un análisis profundo de la realidad.

LO: No se trata de conquistar al público sino de crearlo. Conquistarlo es fácil, se le da lo que quiere, lo que está acostumbrado a ver, lo que les ofrece el peor cine extranjero. [...]

CM: El público está deformado por el cine malo que mundialmente se hace, basado en violencia, sexo, etc. No se puede recurrir a estos esquemas. No se le puede dar al público el mismo veneno. Es preciso encontrar un lenguaje nuevo.¹⁴

Para Mayolo y Ospina, y también para Valverde, la función del autor cinematográfico no es ni desaparecer en un intento populista de entregar la autoría al pueblo que protagoniza sus filmes, ni tampoco de crear mediante el cine un universo estético enteramente original y personal, sino de forjar un “lenguaje nuevo” que rechace el supuesto oscurantismo del cine comercial y que tenga un doble uso pedagógico y artístico que permita al espectador lograr una comprensión racional de su realidad.

Si bien la tensión dialéctica que frecuentemente sostiene Valverde entre el discurso político y el discurso artístico de una película a veces colapsa bajo la presión de las visiones más simplistas de algunos entrevistados, esta discusión sobre la naturaleza del lenguaje nuevo que el autor del cine crítico debe buscar, y sobre las condiciones bajo las cuales podría surgir, es una de las obsesiones más omnipresentes, y también más productivos, del libro. De esta forma, en el marco del

¹⁰ Valverde, *Reportaje crítico*, p.12.

¹¹ Valverde, *Reportaje crítico*, p.28, énfasis original.

¹² Valverde, *Reportaje crítico*, p.13.

¹³ Valverde, *Reportaje crítico*, p.13.

¹⁴ Valverde, *Reportaje crítico*, p.192.

proyecto de Valverde queda claro que, como bien lo ha señalado Julianne Burton, la adopción de la política de los autores en América Latina responde no a la postura crítico-retrospectiva de la cual nació en Francia, sino a una “postura práctico-estratégica [...] desde la cual combatir la norma existente o teórica de un sistema jerárquico basado en los estudios de cine”¹⁵. Más aún, si bien el libro de Valverde estaba lejos de los debates en torno a la muerte del autor en la teoría crítica posestructuralista y en la teoría del cine francesa contemporánea, la manera en que el entrevistador cuestiona y re-interpreta las obras de sus interlocutores de por sí constituye cierto desafío a la autoridad textual y a la autonomía expresiva del director-como-autor.

Esta preocupación por encontrar un “lenguaje nuevo”, o un “lenguaje propio”, enunciada por muchos de los interlocutores de Valverde de todas las tendencias, es sintomática de un deseo de renovación generacional presente en el cine político latinoamericano en general de esa época, cristalizado en el denominador “Nuevo Cine Latinoamericano”. Más ampliamente, nos remite al pensamiento utópico en torno a la liberación continental con su creación del “hombre nuevo” guevarista – idea heredada, a su vez, del pensamiento de la época de la Ilustración de Jean-Jacques Rousseau. Para el grupo de cineastas y críticos reunidos en este libro, lo nuevo y lo propio son inseparables, prácticamente sinónimos. La falta de una cultura amplia, sólida y funcional de archivos de cine se evidencia en el libro, en el cual las referencias al cine colombiano de las primeras décadas están prácticamente ausentes, lo cual fomenta la impresión de la verdadera novedad, en los años setenta, de realizar cine en Colombia. Hernando Salcedo Silva, entonces director de la Cinemateca Colombiana – institución que se remonta al 1954 con la fundación de la Filmoteca Colombiana y que en 1986 se integraría a la recién establecida Fundación Patrimonio Fílmico Co-

lombiano¹⁶ - da cuenta del proyecto todavía inconcluso de adquirir las cintas mudas *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo, 1925) y *Madre* (Samuel Velázquez, 1926); mientras que para Salcedo Silva, las películas de la década de 1940, tales como *Allá en el trapiche* (Roberto Saa Silva, 1943) y *Bambucos y corazones* (Gabriel Martínez, 1945), “fracasaron y con toda justicia con su abyecto ‘populismo’ nacionalista”¹⁷.

El cine colombiano de la generación inmediatamente anterior – la llamada “generación de los maestros”, representada en el libro por Francisco Norden – está más presente en la mira de los cineastas entrevistados por Valverde, y algunos lo valoran aunque siempre con un ojo crítico. Marta Rodríguez nombra a Jorge Pinto y Pepe Sánchez como antecedentes claves de los años sesenta, influidos por el cineclubismo y la nueva ola francesa (Sánchez y Pinto realizaron el cortometraje *Chichigua* en 1963); aunque a continuación Jorge Silva señala las severas limitaciones de aquel cine de renovación:

*Era el principio y el fin de todos los sueños cinematográficos de la gente. El cine se planteaba en relación a la “nueva ola” o no era nada. Por esta razón surge una película como Ella, de [Jorge] Pinto. Se había profundizado ese proceso de despersonalización cultural, pero no se veía al país, no había una identificación.*¹⁸

15 Julianne Burton, “Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory”, *Screen*, 26.3-4, mayo-agosto de 1985, pp.2-21; esta cita, p.3.

16 “Historia de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano”, <http://www.patrimoniofilmico.org.co/info/historia.htm>.

17 Valverde, *Reportaje crítico*, p.260. Aquí Valverde coincide con Martínez Pardo, quien en su *Historia del cine colombiano* del mismo año señala que el cine colombiano de las primeras décadas está marcado por un “divorcio fatal” con su público. Martínez Pardo, *Historia*, p.57.

18 Valverde, *Reportaje crítico*, p.309.

Efectivamente, la “generación de los maestros” en general es desatendida por completo o rechazada por los entrevistados de Valverde. Pero en su propia denuncia del elitismo de sus antecedentes, Carlos Álvarez reconoce que incluso este rechazo fue una postura importada de patrones europeos que no logró tener el impacto del fenómeno original:

[En] Francia, por ejemplo, cuando Cahiers du Cinéma era más o menos la biblia de los cineastas, dado el colonialismo de la cultural francesa, [François] Truffau [sic.], cuando era crítico, escribió un texto demoledor contra los cineastas de la llamada “Tradición de la cualidad [sic.]”, y produjo un revuelo, y fue algo así como un manifiesto en el cual se apoyaba la Nueva Ola francesa. Pero resulta que en la época que yo escribía contra los cineastas de la generación de “los maestros”, en un tono furibundo, terrible no sirvió para nada, a nadie le importó lo que uno dijera.¹⁹

Entonces, el modelo de renovación representado por el cine de los “maestros”, apoyado en patrones de renovación surgidos en el seno del cine de autor europeo, era casi tan problemático como el cine mexicano que históricamente había dominaba (junto con el cine estadounidense) la cartelera colombiana, denunciado casi unánimemente por Valverde y sus colaboradores por su “folclorismo, falso nacionalismo y [...] pobreza imaginativa” (Valverde); como una trauma infantil que “afortunadamente la memoria borró” (Alberto Duque López); como el modelo estético dominante (junto con la televisión) con el cual un cineasta aspira a que su próximo filme “no tenga nada que ver” (Arturo Jaramillo); o simplemente como sinónimo del “cine de mal

gusto” (Carlos Mayolo)²⁰. Incluso los esfuerzos en algunos círculos críticos por lograr una comprensión crítica del cine estadounidense contemporáneo – que desde la década anterior estaba en su propia fase de transición y de renovación tras la crisis del modelo anteriormente hegemónico del cine clásico – encuentra poco interés entre Valverde y sus entrevistados. Si bien el libro cuenta con las voces de Luis Ospina y Carlos Mayolo en representación de la revista caleña *Ojo al cine*, la actitud que predomina, en mayor o menor grado, es la de Carlos Álvarez, para quien las críticas de Andrés Caicedo sobre el cine de Roman Polanski y compañía en las páginas de dicha revista tienen una “función mistificadora”: son “de una inutilidad tan grande, que a uno le da pena que se gaste el tiempo así, cuando hay tantos problemas cercanos a nosotros, más importantes”²¹.

Las respuestas con las que los cineastas colombianos contemporáneos deben de enfrentar este escenario, y las maneras en que el “nuevo” cine debe relacionarse con estos modelos supuestamente caducos,

²⁰ Valverde, *Reportaje crítico*, pp.14, 97, 158, 209, respectivamente. El propio Valverde (p.14) y Mario Mitriotti (p.222) reconocen que ciertas corrientes del cine mexicano marcan una ruptura con aquellas tendencias enajenantes, específicamente las películas de Luis Buñuel y las del “nuevo cine mexicano” contemporáneo facilitado por cierta apertura hacia el cine crítico patrocinado por el estado. Mitriotti, sin embargo, señala con perspicacia que “el cambio de estilo del gobierno mexicano no responde a una actitud desinteresada, o porque de pronto se volvió demócrata o liberal; lo ha hecho sencillamente por una razón, el cine mexicano anterior, o sea ‘los tintán’ y los ‘viruta y capulina’, eran películas que ya no producían dinero y tuvieron que cambiar su onda para asimilarse a lo que se estaba haciendo en la cinematografía mundial, o sea, un cine crítico”. Para una discusión detallada de la producción cinematográfica mexicana de aquellos años, ver Carl J. Mora, “Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960–1980” [1982], en *New Latin American Cinema*, vol.2, *Studies of National Cinemas*, ed. Michael T. Martin, Detroit, Wayne State University Press, 1997.

¹⁹ Valverde, *Reportaje crítico*, p.81.

²¹ Valverde, *Reportaje crítico*, p.80.

constituyen uno de los puntos de debate más álgidos para Valverde y sus entrevistados. Ciro Durán empieza su intervención con una reflexión bastante utópica en torno a lo que él ve como el nacimiento de una nueva forma de expresión cinematográfica en Colombia:

Creo que sí, existe un nuevo cine colombiano, aquel que está empezando a explorar la realidad del país, la nueva realidad [...] Es un cine que apenas está naciendo. [...] El estilo debe nacer de confrontar esa realidad, por eso siempre he pensado que ante esa nueva realidad uno tiene que llegar un poco virgen en el estilo, es decir, uno se ha formado inevitablemente en una serie de culturas, y más en el cine, la cultura europea, la cultura norteamericana, pero uno tiene que tratar de llegar virgen para enfrentar esa nueva realidad con el propósito de que ese mundo lo inunde a uno y posiblemente le transmita su propio estilo. No quiero decir que uno se olvide de todo lo que ha aprendido, eso es absurdo, uno vive en el mundo y es producto de todo lo que se ha hecho de todas las generaciones que lo antecedieron, ellos han trabajado y han elaborado un lenguaje y no es posible pasar por alto todo eso. Pero creo que si uno llega desprevenido ante esa realidad puede surgir un nuevo estilo.²²

Resulta difícil, sin embargo, reconciliar esta postura con otra afirmación de Durán más adelante en su entrevista. Valverde le hace su pregunta habitual sobre la forma en que el cineasta debe dirigirse a su público:

²² Valverde, *Reportaje crítico*, pp.127-128.

“¿De qué manera se le presenta la imagen del país a ese público? ¿Se les ofrece la imagen que ellos creen vivir o aquella imagen que tiene el director?”²³ Se trata, por supuesto, de una pregunta retórica: “la imagen que ellos creen vivir” es, evidentemente, el producto de la enajenación y del imperialismo cultural, lo que en otros contextos Valverde denomina “la imagen falsa del país” la “apariencia”²⁴, una “referencia a la realidad [...] mediatizada, deformada y tergiversada”²⁵. Para él, el cine crítico debe buscar, en cambio, “la verdadera y real imagen”; o, en otras palabras, “un lenguaje más auténtico con nuestro país” (Mario Mitriotti) que trate de “testimoniar una realidad que objetivamente se daba así” (Jorge Silva)²⁶.

Si la postura de Valverde, Mitriotti y Silva (entre otros colaboradores) defiende una oposición entre la imagen mediatizada y la imagen “real” del mundo exterior y tangible que se remonta a los orígenes positivistas del cine a finales del siglo diecinueve, el pragmatismo de Durán lo lleva a proponer una visión más ambigua del fenómeno mediático. Por un lado, acepta la necesidad de realizar “el análisis objetivo y dialéctico de la realidad del país”, y asume su papel pedagógico y paternalista al querer “bajar al nivel del público para subirlo, o subir el nivel de ellos, el nivel cualitativo del espectador cinematográfico”. Pero esta misma operación implica que al cineasta comprometido le resulta “imposible ignorar los gustos del público” que, gracias a la amplia difusión del cine extranjero, “ya conoce un lenguaje cinematográfico adelantado”²⁷. Estas afirmaciones solamente se pueden reconciliar con su posicionamiento *naïf* (citado arriba) si aceptamos que las imágenes tergiversadas y mediatizadas forman parte de la realidad objetiva del público. Hay cierta concordancia aquí con la afirmación de Luis Ospina quien, con su filme *Cali de película* (1973), buscó

²³ Valverde, *Reportaje crítico*, p.132.

²⁴ Valverde, *Reportaje crítico*, p.167.

²⁵ Valverde, *Reportaje crítico*, p.22.

²⁶ Valverde, *Reportaje crítico*, pp.167, 219, 319, respectivamente.

²⁷ Valverde, *Reportaje crítico*, pp.132-133.

criticar la realidad altamente superficial de la Feria de Cali no con el análisis racional que promueve Valverde, sino con una película que, a su vez, es superficial²⁸. Si en las afirmaciones de Durán se puede detectar cierto esfuerzo modernista y McLuhaniano por integrar una comprensión del medio en su praxis como cineasta socialmente comprometido, Ospina y Mayolo se ubican mucho más plenamente en una corriente posmoderna caracterizada por una tensión entre la crítica y la celebración de la superficialidad, y la ausencia, en última instancia, de referencialidad de la imagen cinematográfica – postura enunciada de manera brillante en su “falso documental”²⁹ *Agarrando pueblo* (1977), realizado el mismo año en que Valverde hizo las entrevistas para *Reportaje crítico*.

Como sería de esperarse, aquellos cineastas más identificados con el cine “marginal” (término que no todos aceptan: algunos prefieren hablar del cine “militante”, “nuevo”, “independiente” o “no industrial”) suelen encontrar un grado mucho mayor de calidad artística, de autenticidad y de análisis racional en las películas de dicha corriente que en los cortometrajes de sobreprecio. El mecanismo del sobreprecio es caracterizado – incluso por los que trabajan dentro de su marco – por ser un sistema que se presta a la corrupción de parte del productor, del distribuidor y del exhibidor; a la autocensura de parte del realizador; al facilismo en cuanto al discurso y a la mala calidad estética de los filmes.³⁰ En cambio,

28 Valverde, *Reportaje crítico*, p.198. Al respecto, Mayolo comenta que “es una película sobre un carnaval, tiene ese tono”.

29 Pongo la frase “falso documental” entre comillas, ya que el propio término implica la existencia de un “verdadero documental” – propuesta que tiende a negar tanto *Agarrando pueblo* como la obra de Mayolo y (particularmente) Ospina en general. Para una serie de discusiones a fondo sobre el “falso documental”, ver Alexandra Juhasz y Jesse Lerner (eds.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

30 Sin embargo, para una descripción razonada de los orígenes y motivos del mecanismo de sobreprecio, ver la

los realizadores que trabajan fuera de los sistemas hegemónicos estatales y privados, muchas veces con tecnologías *sub-standard* como cámaras de super-8mm o 16mm, afirman haber adquirido una autonomía ideológica y artística que la industria nunca hubiera permitido³¹. Por su parte, Lisandro Duque califica al ámbito del cine “marginal” como elitista y sectario, en busca de una pureza ideológica imposible. Para Duque, el arte crítico no nace de una separación tajante entre el artista y los factores socioeconómicos y políticos que estructuran la creación artística, sino de un diálogo inteligente y estratégico con ella: “el arte se enriquece demasiado en las contradicciones, y surge como las llamas de gas por entre los basureros”³². De la misma manera, Luis Alfredo Sánchez señala que la naturaleza técnica e industrial del cine hace inevitable cierta negociación entre el artista y su entorno político y económico³³. La noción romántica de la creación artística autónoma que sostenía la política de los autores, de por sí cuestionada desde el pensamiento estructuralista y posestructuralista que ya se había popularizado en la academia metropolitana, se vuelve, pues, totalmente insostenible en torno al cine.

En el fondo, la agenda de Valverde con su *Reportaje crítico* parece ser la de explorar la tensión que frecuentemente detecta el crítico entre la necesidad de que el cine se vincule en un nivel profundo con la realidad social que lo enmarca, por un lado, y la relativa autonomía – cierta calidad irreducible a la realidad material – que debe tener el elemento estético de la obra si ésta va a tener un impacto real en el espectador. Resulta interesante que el libro esté enmarcado no por la supuesta invocación por Lenin del cine como herramienta de propaganda revolucionaria, sino por una cita mucho más reflexiva por Trotsky sobre el tema:

entrevista con Luis Alfredo Sánchez, Valverde, *Reportaje crítico*, p.282.

31 Carlos Álvarez y Arturo Jaramillo expresan este punto de vista en Valverde, *Reportaje crítico*, pp.57, 155.

32 Valverde, *Reportaje crítico*, p.115.

33 Valverde, *Reportaje crítico*, p.286.

El instrumento más importante, el que supera de lejos a todos los demás es, sin duda, el cine. [...] La pasión del cine se basa en el deseo de distraerse, de ver algo nuevo, inédito, de reír y hasta de llorar, no sobre la propia suerte sino sobre la de otros. El cine ofrece una satisfacción óptica totalmente viva e inmediata a todas esas necesidades, sin exigir nada del espectador, ni siquiera la capacidad de leer. De ahí la afición y la gratitud del espectador hacia el cine, fuente inagotable de impresiones y sensaciones.³⁴

Sin dejar de ser, finalmente, instrumental, la reflexión de Trotsky reconoce que el cine no es nada sin su capacidad de generar reacciones distraídas, subjetivas y afectivas en el espectador. Esta capacidad del cine para rebasar lo racional está detrás de la noción de verisimilitud de Christian Metz, invocada en múltiples ocasiones por Valverde en su libro, en la cual lo que cuenta no es el *realismo* del filme propiamente dicho, sino su capacidad para mantener al espectador dentro de un entorno narrativo y estético viable y creíble, a pesar de que éste esté consciente, en un nivel racional, de la irrealidad de la historia. El desafío yace en unir una estética *verosímil* con un compromiso social que tienda un puente entre la afectividad y el raciocinio.

La pregunta que hace Valverde al principio de su introducción – “¿Ha muerto el cine?” – bien podría plantearse en nuestra época actual, a principios del siglo veintiuno.³⁵ Para Valverde, hace algo más de 30 años, esta duda fue suscitada por la crisis estructural del cine

clásico de Hollywood y por el fallecimiento o retiro de toda una generación de grandes directores norteamericanos y europeos (nombra a Ford, Visconti, Pasolini, Lang, Buñuel, Hitchcock y Hawks); y las respuestas a esta crisis yacían en una valorización e invigoración de los modelos tan enfrentados como entrelazados del cine de autor y del tercer cine, explorados a fondo en este libro. Una de las preocupaciones centrales de Valverde y de sus interlocutores va en torno a la existencia o no, y la viabilidad, del cine “nacional” – definido por los distintos participantes en términos económicos e infraestructurales (la capacidad y volumen de producción; el control de la distribución y la existencia del mercado interno), en términos de temática (la capacidad analítica del cine para llegar a comprender la realidad colombiana, y para cumplir con las expectativas del público nacional), y en términos de nacionalismo cultural (el grado en el cual el cine colombiano está hecho por colombianos y para colombianos).

En el momento presente, frecuentemente caracterizado como digital (posanalógico) y globalizado (posnacional), los términos del debate planteado por Valverde son otros. La situación descrita por Hernando Salcedo Silva de la preservación cinematográfica en el país ahora es algo más alentadora (aunque sin dejar de ser precaria), y las tecnologías digitales – principalmente, todavía, el DVD, pero cada vez más el internet también – facilitan un acceso sin precedentes a la información, y a veces incluso las propias películas, de la historia del cine colombiano. De las preguntas que hace Valverde a los directores que entrevista, tal vez la más relevante hoy en día es una que no hemos debatido aquí, sobre las posibilidades y limitaciones de realizar largometrajes mediante coproducciones – modelo que muchos de los participantes en el libro de Valverde rechazaron rotundamente, pero que pocos en la coyuntura actual pueden darse el lujo de desatender. La pregunta de si existe o no un cine colombiano hoy adquiere otro nivel de significado: no solo queremos saber si lo que se produce es “colombiano”, sino también si es cine. La multiplicidad y descentralización de los formatos en los cuales se

34 Valverde, *Reportaje crítico*, p.9.

35 Ver al respecto, por ejemplo, Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute, 2001; Niels Niessen, “Lives of Cinema: Against Its ‘Death’”, *Screen*, 52.3, otoño de 2011, pp.307-326.

producen y difunden las imágenes en movimiento convierte a la producción (proto-)industrial en tan solo una de muchas posibilidades. ¿Podemos hablar, entonces, de un video nacional o, algo absurdo, de una producción audiovisual en internet “nacional”? ¿Qué se considera cine y qué no? ¿La distinción sigue importando? Si el festival de cine de Cartagena fue rechazado como una irrelevancia con total unanimidad por los interlocutores de Valverde, ¿qué tanto importan los festivales de cine hoy? Si en el siglo veintiuno las posibilidades de obtener financiamiento estatal siguen vigentes, las posibilidades de encontrar espacios de producción y de distribución fuera de los circuitos mayoritarios son ahora mucho más amplias que hace treinta años. ¿Cuál es la validez, entonces, del debate entre la “marginalidad” y el financiamiento estatal? ¿Cuál es la función de la piratería en la circulación y fomento del cine colombiano? ¿Cómo estas transiciones en las tecnologías mediáticas afectan la creación y la circulación de las identidades culturales marcadas por la crisis del estado-nación y la migración?

La novedad, la autenticidad y la autonomía que reclaman los colaboradores del *Reportaje crítico* nos pueden sonar algo utópicos en la década de 2010; pocos son los cineastas hoy que se declararían en busca de un cine sin mediaciones. Pero la ética de la estética planteada por Valverde no podría ser más actual. En el momento en que la tecnología digital empieza a posibilitar la creación de una imagen en movimiento totalmente sintética, estamos más necesitados que nunca de un cine que busque vínculos entre la imagen virtual y su entorno sociopolítico y cultural. Para conceptualizarlo, quizá nos hace falta un nuevo *Reportaje crítico* para el siglo veintiuno – en línea, interactivo y descentralizado.

David M.J. Wood

➤ Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México D.F. y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Londres, Reino Unido con una tesis sobre el cine militante e indigenista en Colombia y Bolivia. Su proyecto actual es sobre el cine histórico y experimental de compilación, y ha trabajado sobre el cine documental de la Revolución mexicana, y las implicaciones de las prácticas archivísticas para los estudios del cine. Es miembro del Comité Editorial del *Journal of Latin American Cultural Studies* (Londres, Reino Unido), y co-organizador del Coloquio Internacional de Cine del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Imparte un seminario sobre crítica, teoría y análisis del cine en el Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.