

# TRES MODELOS DE CRÍTICA DE CINE EN COLOMBIA

➤ *Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez*

Mauricio Durán

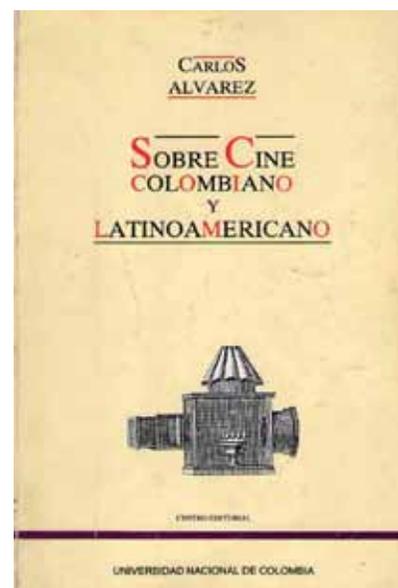
---

## *Resumen:*

Este ensayo examina el pensamiento que los críticos de cine en Colombia han realizado sobre la misma crítica, destacando las reflexiones hechas por Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez. Los textos de estos sobre el oficio, la función, el compromiso y la influencia de la crítica se toman como paradigmas de tendencias y momentos de la crítica y la realización cinematográfica en Colombia: Carlos Álvarez dentro del contexto de los años sesenta y setentas, decidido a asumir el trabajo intelectual dentro de una militancia política de izquierda; Caicedo centra su producción en los setenta definiéndose hacia una crítica “cinéfila” y terrorista; Luis Alberto Álvarez que tuvo gran influencia en la producción y crítica de los ochenta y noventa, destaca sobre todo la responsabilidad ética y social de las imágenes con su contexto nacional. Este ensayo se pregunta por la relación existente entre la crítica y la formación de un público; y la crítica y la producción cinematográfica nacional.

## *Palabras Claves*

crítica de cine, formación de públicos, cine colombiano.



---

---

EN LA última página del número 6 de la revista *Cinemateca* (editada por la misma Cinemateca Distrital), publicado en enero de 1979, apareció el artículo titulado “A La Crítica con cariño”, firmado por el realizador de cine y televisión, periodista y, en algún momento de su vida, crítico de cine Lisandro Duque Naranjo. En este parodia el estilo de 23 críticos de cine que en ese momento oficiaban en publicaciones periódicas y revistas de cine nacional, hace de cuenta que escriben sobre *El Inocente* (1976) de Luchino Visconti. Duque aclara previamente que antes que “insultar” a sus excolegas quiso hacer un “homenaje” a aquellos que ejercen “la crítica de cine de tiempo completo”; a “los Christian Metz sin pata de palo, siempre detrás de Moby-Dick”. (Duque. 1979). Más que un ejercicio de crítica a la crítica, se trató de un ejercicio de estilo que nos sirve como introducción a las tendencias de la crítica en aquel momento: desde el exhaustivo análisis semiológico de moda; las caducas interpretaciones literaria; las contextualizaciones en la historia del cine; los análisis técnicos; las militancias políticas o feministas a partir de la crítica; las críticas moralistas; y las más irreverentes e informales incluso con el lenguajes. Nos encontramos con muchos nombres y apellidos que desaparecieron del panorama de la crítica nacional, y con otros que terminaron marcando territorios, señalando derroteros e imponiendo modelos: los Hernandos Salcedo, Valencia y Martínez; los Albertos Aguirre, Duque y Navarro; los Diegos Caicedo, Hoyos y Rojas; los Álvarez sean Carlos o Luís Alberto; o los irreverentes caleños Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Jaime Manrique.

En 1977 el escritor Umberto Valverde publica su *Reportaje crítico al cine colombiano*, donde sin pretender cubrir, sistematizar y catalogar la Historia del cine colombiano, recoge una extensa serie de testimonios de los protagonistas de esta historia en las décadas del sesenta y setenta. Tras una introducción amplia y analítica realizada por el mismo autor, recoge doce extensas

entrevistas a cineastas y críticos que Valverde interroga sobre todo a cerca del cine nacional, su actual estado y su deber ser. Algunos de estos son los críticos y jóvenes cineastas Lisandro Duque, Carlos Mayolo y Luís Ospina, el “maestro” Francisco Norden, el crítico e historiador Hernando Salcedo Silva, y los documentalistas Martha Rodríguez y Jorge Silva.

Cerca de tres décadas después la Revista *Kinetoscopio*, en el número 73 de 2005, bajo el nombre de “Los Espectadores Intensivos” realizó un balance de 15 nombres en la historia de la crítica de cine en Colombia. Se repiten los nombres de Hernando Valencia, Alberto Aguirre, Hernando Salcedo, Hernando Martínez, Andrés Caicedo, Jaime Manrique, Luís Alberto Álvarez, Orlando Mora, Diego Rojas, Juan Diego Caicedo y aparecen los nuevos Hugo Chaparro y Pedro Adrian Zuluaga. También inician el panorama histórico con las figuras de Francisco Bruno, quien según Chaparro inaugura en 1915 esta profesión en nuestro país en la revista *Películas*; Camilo Correa; y Margarita de la Vega.

En la revista *Cuadernos de cine colombiano* # 6, publicada por la Cinemateca Distrital de Bogotá en 2005, Pedro Adrian Zuluaga escribió el artículo “Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia”, que examina las más importantes publicaciones de cine en el país a partir de 1908, desde *El Cinematógrafo* hasta *Kinetoscopio*, que hoy lleva más de 20 años de continuidad. En este mismo número dedicado a la “Crítica cinematográfica” aparecieron tres artículos sobre tres de los más importantes críticos nacionales (Hernando Salcedo, Hernando Valencia y Luis Alberto Álvarez), realizados por los investigadores y críticos Diego Rojas, Alberto Navarro y Juan Carlos González.

En la reciente publicación *La Crítica de cine, una historia en textos*, selección de textos de crítica de cine en Colombia desde 1897 hasta el 2000, realizada por Ramiro Arbeláez y Juan Gustavo Cobo Borda, y publicada en 2011 por Proimágenes y la Universidad Nacional de Colombia, vuelven a encontrarse los nombres

incluidos de Margarita de la Vega, Hernando Salcedo, Hernando Valencia, Hernando Martínez, Alberto Aguirre, Alberto Duque, Alberto Navarro, Diego Hoyos, Carlos Mayolo, Humberto Valverde, Carlos Álvarez, Luís Alberto Álvarez, Jorge Nieto, Patricia Restrepo, Hugo Chaparro, Orlando Mora y Mauricio Laurens. Es notoria la ausencia de Andrés Caicedo, y justa la aparición de otros que han ejercido la crítica extensa e intensamente, como Augusto Bernal y Sandro Romero Rey. En esta también se da espacio a pioneros en el oficio e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, como los reconocidos Tomás Carrasquilla, Guillermo Valencia, Luís Tejada, Ramón Vinyes, Germán Arciniegas, Ernesto Volkening, Jorge Gaitán, Hernando Tellez, y Eduardo Caballero Calderón.

Un reciente texto crítico que contribuye a este examen es el de María Antonia Vélez Serna, “Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos”, que hace parte del libro *Los Pasos sobre las huellas. Ensayos sobre Crítica de arte*, publicado en 2007 por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, con ocasión del premio de crítica ofrecido por estas dos instituciones. Vélez indaga sobre la pregunta de los qué se entiende por identidad nacional, en los textos de los críticos más conocidos como Luís Alberto Álvarez, en revistas dedicadas al cine colombiano como *Arcadia va al cine* y en los libros de crítica de cine publicados a finales de los setenta y principios de los ochenta, como los de Umberto Valverde, Jaime Manrique, Hernando Salcedo y Hernando Martínez).

Enumerando los críticos hasta aquí aparecidos, entre reseñados y autores, tendríamos una lista de más de medio centenar de nombres, muchos de estos referenciados desde Valverde en 1977 hasta *Kinetoscopio* en 2005, es decir, críticos profesionales y no sólo los esporádicos que luego se dedicaron a la realización cinematográfica, la publicidad, la docencia u otros oficios de mayor estabilidad económica. Sin embargo la gran mayoría de estos, fuera de dedicarse al ejercicio del oficio de manera profesional,

no se han dedicado a reflexionar sobre el papel de la crítica. Aunque pocos son los que han expuesto su preocupación sobre el deber ser de este “oficio del siglo XX”, se encuentran enfoques editoriales de manera no explícita en algunas publicaciones. Pero aún sumando estas declaraciones que se dan entre líneas en ciertas publicaciones, se trata de una ausencia importante, que indica el mal lugar en que se autoconsideran muchos, sino la gran mayoría, y la escasa reflexión sobre su propio oficio.

Este examen reconoce en su haber el rescate que hizo el realizador Víctor Gaviria de un primer texto de crítica de Tomás Carrasquilla de 1914. También el de algunas investigaciones, reflexiones y editoriales, de y sobre el papel de los críticos Camilo Correa, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia, Hernando Salcedo, Carlos Álvarez, Andrés Caicedo, Luís Alberto Álvarez y otros, muchas veces llevados por la emoción de las conmemoraciones. En diferentes revistas han aparecido artículos sobre los críticos de cine en Colombia y otros sobre el papel y responsabilidades de la crítica de cine. Entre los primeros se encuentran: “Anotaciones sobre la crítica de cine en Colombia” publicada en *Comunicarte* # 4 de 1977, en la que Germán Ossa reseña a 16 críticos; “El Crítico de cine” sobre las críticas de Gabriel García Márquez a mediados de los años cincuenta, de Cesar Augusto Montoya y publicado en *Kinetoscopio* # 38 de 1996; y “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un film” de Orlando Mora, aparecido en *Cinemateca* # 10 de 2000. Los otros artículos son: “El Caso crítico”, editorial de la revista *Cuadernos de cine* # 3 de 1977, dirigida por Jorge Nieto; el texto del profesor de UCLA Gabriel Teshome, “Hacia una teoría crítica de las películas del tercer mundo”, publicado *Arcadia va al cine* # 18 de 1988, con cuyas ideas presumiblemente se identifiquen los editores de esta revista; “Sobre crítica cinematográfica y crítica de arte” de Hector Sierra, “El crítico como director” de Hugo Chaparro, “La crítica de cine: el oficio del siglo pasado” de Oswaldo Osorio, publicados respectivamente en los números 13, 17 y 54 de *Kinetoscopio* de 1992, 1993 y 2000.

Un mayor espacio requieren unos pocos textos de críticos que a final de los setenta reflexionaron sobre este oficio, no es coincidental que resulten ser de los de mayor influencia en el público: “Modalidades de la crítica” de Hernando Valencia en 1974; “Cine latinoamericano: dos versiones” y “El Discreto encanto de Hernando Valencia Goelkel” de Jaime Manrique publicados en 1979 en su libro *Notas de cine, confesiones de un crítico amateur*; “Sobre Crítica y críticos de cine” de Hernando Salcedo y “El cine colombiano, a la luz de otros cines” de Hernando Martínez, ambos publicados en Agosto de 1976 en la revista *Gaceta* # 5 de Colcultura; “Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia” de Manuel Bolívar y “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano” de Orlando Mora, que se publicaron en la revista *Cuadro* # 6 de 1978.

*Valencia Goekel en “Modalidades de la crítica” reseña algunos desaciertos de la crítica como el de una “revista erudita” a cerca de Las Noches de Cabiria de Federico Fellini, para alertar sobre la agudeza de visión que debe tener siempre la crítica sobre todo al tener sus primeras experiencias con obras que se aventuran en nuevas sensibilidades ¿Cómo distinguir entre el afán snobista y una autentica necesidad expresiva? Ante todo, celebra todo “estilo saludablemente corrosivo”. Algunos pocos críticos situados cerca a centros de alta producción cinematográfica tienen un alcance con la producción y, sobretodo, exhibición de películas: son de gran influencia; otros lo hacen de manera más local influyendo en el público. Sin embargo es también importante la respuesta y poder del público que no traga entero en las*

*secciones de “Cartas al director”, que pueden terminar costándole el puesto al crítico (Valencia, 1974, 185-187)*

En “Cine latinoamericano: dos versiones” Jaime Manrique presenta su propia situación y posición insostenible y esporádica como crítico en Latinoamérica. Cita a Pauline Kael quien precisamente dice que “un crítico ocasional de cine no es ninguna clase de crítico, pues el cine se diferencia de las demás artes por su continuidad, por su flujo intermitente”. Retomando a esta gran rectora de la crítica norteamericana, muestra la realidad de este oficio en Latinoamérica, la dificultad para abordar dos frentes: la producción y el público. El crítico en un país con una cinematografía estable y más o menos abundante enfrenta estos dos lados: “a) el crítico que escribe para informar a sus lectores acerca de las nuevas películas; y b) el crítico que escribe no solo para informar y educar a sus lectores, sino también que escribe para recordarnos que la mayor parte del cine que vemos ha sido programado por los grandes emporios cinematográficos, y que estos emporios muy pocas veces están interesados en producir obras de arte [...] El crítico puede, entonces, no solo educar a sus lectores, sino que posee, si es un buen crítico, las armas para atacar continuamente la industria. El cine [...] ha sido el responsable de formar la sensibilidad de del hombre moderno, y es trágico que no entendamos como nuestras sensibilidades son formadas. Es obvio que aun en Latinoamérica un crítico responsable puede escribir buena crítica de cine, acerca del cine que llega de otros países; pero a más de informar a sus lectores y de prevenirlos acerca de lo que ve en el cine, el crítico no tiene la posibilidad, desde otro continente, de influir en la industria extranjera” (Manrique. 1979. 9-11). En “Cinco colombianas: cero en conducta”, Manrique elude la crítica a cinco películas colombianas para más bien examinar y comentar algunas críticas que de estas hiciera Alberto Aguirre, presentándolo como “nuestro crítico más agudo e inteligente (a pesar de que en los

últimos dos párrafos de todo lo que escribe se deje devorar por el mamertismo)” (Manrique. 99). En cambio es clara su preferencia incondicional por Valencia en “El Discreto encanto de Hernando Valencia Goelkel”, a quien presenta como su crítico y su “ideal de un gran pensador”. Dice de él “como se ha dicho acerca, de Pauline Kael, uno a veces podría decir que leerlo es mejor que ir a cine” (Manrique. 47).

Hernando Salcedo en “Sobre crítica y críticos de cine” da cuenta de la credibilidad que el crítico de cine tiene frente a otros: donde se “respeta al crítico de música por ser el arte más difícil de conocer; algo al literario que le informa sobre los libros que deben leerse [...]; menos al de artes plásticas porque casi nunca se está de acuerdo con la pintura moderna que se promociona [...]; en cambio el crítico de cine que pretende servir de intermediario entre la película y su público, definitivamente no es una persona seria al dedicarse a interpretar lo que mucha gente ve sin la menor necesidad de que se le enseñe más o menos, lo que la misma película muestra” (Salcedo. 1976). Salcedo critica a quien “como decreto de ley, quiere sujetar al inocente lector a sus gustos particulares sobre determinada película”, y valora la modestia frente a los “jóvenes semiólogos-estructuralistas-linguistas-epistemólogos-polivalentes”. Critica también a los “promocionadores de películas”, los “datofagos”, los tecnólatras, los que escriben al calor de la película recién vista, los que militan en la ideología de reconocidos teóricos del cine como Eisenstein, Bazin o los *Cahiers*, que “implica una mentalidad colonizada y vergonzante”. Finalmente celebra los cursos de apreciación y crítica de cine que empezaban a darse con mayor frecuencia en Bogotá. Piensa a futuro que: “con la esperanza que nunca debe faltar sobre el cine y sus consecuencias, espero que algún día, aunque sea muy lejano, se profesionalice la crítica como en Europa y Estados Unidos y no se le abandone al cronista de casos de sangre, al sabelotodo de los periódicos, al amorfo intelectual, al impetuoso universitario o al técnico agrícola, que sin estar interesados por los problemas del cine que de pronto son más complicados y

más sencillos de los que creen, naturalmente rebajan la crítica de cine a croniquilla informativa por más buena voluntad que le pongan” (Salcedo).

En “El cine colombiano, a la luz de otros cines” Hernando Martínez realizó un balance de todo el conjunto de la cinematografía nacional: producción y realización, legislación, distribución y exhibición, público y, finalmente, la crítica. En este, productores y realizadores atienden exclusivamente a las razones industriales del cine, sin preocuparse por aspectos del “lenguaje” y la “función social del cine”, mientras los críticos no se preguntan por el problema de la industria y comercio del cine. El desconocimiento recíproco de estos dos polos del fenómeno cinematográfico ha sido una de las principales causas del fracaso de los intentos de crear una cinematografía nacional. Este desacuerdo afianza la falsa idea de una ruptura entre industria y calidad artística: una industria que intenta satisfacer el gusto del público y una crítica que exige un “cine de autor” para su propio gusto. Para Martínez el gusto no es una “noción idealista”, sino “una capacidad constitutiva del ser integral ligado a las circunstancias históricas”. Por tanto “no se trata simplemente de “satisfacer el gusto”, sino que esa satisfacción requiere de parte del realizador un duro trabajo que no es la “inspiración poética” sino la producción de un discurso estético fundamentado en unas circunstancias históricas concretas” (Martínez. 1976).

*En la revista Cuadro # 6 de 1978 aparecieron los textos “Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia” de Manuel Bolívar y “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano” de Orlando Mora. En el primero Bolívar señalaba dos hechos que hacen inoperante la crítica: que el cine al que se dedica no es él ve el gran público, y que los realizadores de las obras comentadas desconocen estas críticas (Bolívar. 1978). De manera que no se*

*dirige ni al público ni a la producción, sino a un escaso lector erudito. Por su parte, Mora se centró en mostrar como la legislación que promovió el cine de sobreprecio no hizo más que crear una brecha entre un cine industrial o de productor, y otro marginal o de autor, sin que ninguno de los dos aborde realmente el problema de un cine nacional. En esta discusión llama a la reflexión crítica que, como la de Carlos Álvarez –apoyándose en su texto “El Tercer Cine colombiano”–, esté comprometida con el cine nacional (Mora. 1978).*

A continuación se tratarán los casos particulares de Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luís Alberto Álvarez, buscando en sus escritos diferentes posturas acerca del papel, el compromiso y la responsabilidad de la crítica de cine con el público y el cine colombiano. Son tres críticos, que por su influencia en la recepción y realización del cine nacional, pueden considerarse como figuras canónicas y paradigmáticas de la crítica en distintos momentos: el primero durante los años sesenta y setentas, decididamente asumiendo el arte y el trabajo intelectual como un frente de la militancia política; el segundo en los setenta, difiriendo en buena parte del anterior para introducir nuevas preocupaciones estéticas cinéfilas a la crítica; y el tercero durante los ochenta y noventa, preocupado por la responsabilidad ética y sociocultural de las imágenes con su contexto nacional. Se buscará la influencia de la obra de estos críticos en la formación de un público y en la producción cinematográfica colombiana en tres décadas: poco antes y durante el sobre precio, en el caso de Carlos Álvarez; durante el sobreprecio y por fuera de este, en el de Andrés Caicedo; y poco antes y durante la década de Focine, en el de Luís Alberto Álvarez. Se cubren así estas tres décadas de cine colombiano, desde Arzuaga en 1966, pasando por la ley de fomento al sobreprecio,

hasta el final de Focine en 1991. Finalmente se compararán sus escritos sobre el cine de José María Arzuaga para ejemplificar la manera en que los tres buscaban un cine colombiano.

---

---

## Carlos Álvarez

### La crítica como militancia política.

*“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.”*

*Carlos Álvarez*

CARLOS ÁLVAREZ inició su labor como crítico con el seudónimo de Jay Winston en la página de cine del periódico bumangués *Vanguardia Liberal* entre 1960 y 1961, que retomó entre 1964 y 1965. Desde 1965 escribió para la revista especializada *Cinemes*, publicación de corta vida, donde empezó a tratar sobre documentales colombianos como *Después de Palonegro* y *Camilo Torres*, el medimetraje *Ella* y la reciente llegada de los “maestros” Julio Luzardo o Alberto Mejía, con *Tres cuentos colombianos* (1962) y *El Río de las tumbas* (1964), que pone en contraste con la abrupta aparición y censura a los largometrajes de José María Arzuaga *Raíces de Piedra* (1961) y *Pasado Meridiano* (1966). Entre 1966 y 1969, ejerció la crítica en el periódico de Bogotá *El Espectador*. Durante este tiempo se interesó por el cine documental y el Nuevo Cine Latinoamericano; viajó a Argentina donde conoció la

obra de Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino; y al Festival de Mérida en 1968 donde mostró su primer documental *Asalto* (1968). En este mismo año estuvo presente en la histórica “IV Muestra del Nuevo Cine en Pésaro” dedicada al Cine Latinoamericano, donde se estrenaron *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Aléa y *La Hora de los Hornos* (1968) de Solanas y Getino. Sobre cine colombiano escribió críticas elogiosas sobre los largometrajes argumentales de Arzuaga y el documental *Camilo Torres* (1967) de Diego León Giraldo; y alertó sobre la trampa del cine comercial que veía en *Aquileo Venganza* (1969) de Ciro Durán. Teorizó sobre la necesidad de iniciar una tradición cinematográfica en el documental y el cortometraje, alentando a la Universidad Pública –concretamente la Nacional- a apoyar un proyecto de cine de interés social y cultural, no oficialista, antes que un cine industrial, comercial e incluso artístico. En 1975, tras realizar sus documentales más importantes: *Colombia 70* (1970), *¿Qué es la democracia?* (1971) y *Los Hijos del subdesarrollo* (1975), dio a conocer su texto a modo de manifiesto *El Tercer Cine Colombiano*, publicado en la revista *Cuadro* # 4 de 1978.

Con ocasión de la recopilación de varios de sus textos en el libro *Sobre Cine Colombiano y Latinoamericano*, publicado en 1998 por el Centro Editorial de la Universidad de Colombia, Álvarez escribió el prólogo “El Oficio de crítico de cine”, donde expone su posición a cerca de la que debe ser la función del crítico y manifiesta su preocupación por la forma en que “las nuevas generaciones que acceden al mundo del cine, continúan desconociendo las bases principales y los principios que permitieron el afianzamiento de lo que hoy conocemos como el Nuevo Cine Latinoamericano” (Álvarez, C. 1989. 8). En este mismo texto mostró las tendencias de la crítica frente al cine nacional y las reacciones de quienes realizan las películas: “cualquier crítica aparece como un parásito y cuando no contiene alabanzas, es despreciada por los autores de los films”. Es “como el despreciado pariente pobre: lo leen unos cuantos intelectuales semi-ociosos”, pero debería ser

mayor su cantidad y mejor su calidad, en “periódicos, revistas generales o especializadas”, pues su tarea debe comprenderse en conjunto con la producción de una cultura nacional auténtica (Álvarez, C. 9). Es necesario encontrar medios más directos, como la acción discursiva y crítica en cineclubes y discusiones con estudiantes u obreros, donde se proyecten películas como *La Hora de los hornos*, que el mismo consiguió, distribuyó y exhibió en Colombia.

*La crítica en Colombia valora aisladamente los productos de gran aceptación internacional, como un Bergman o un Fellini, y apenas le merece un mínimo de interés la producción nacional, es una crítica autolimitada y superficial que indica cuanto “desconoce el cine como un fenómeno cultural globalizante” (Álvarez, C. 10). Esta es la visión de alguien que se interesó por la aún incipiente producción nacional de los sesenta. Para Carlos Álvarez la crítica debe estar atenta al buen o mal cine colombiano sin ninguna clase de paternalismos, aunque antes de juzgarla con referencias a la obra de Welles, Herzog o Altman, debe tener en cuenta las condiciones de producción locales. Así, y dadas las circunstancias del momento y lugar, aparece el ejemplo de la figura de los jóvenes críticos de la revista Cahiers, como Truffaut cuando se enfrentó a la tradición de la calidad del cine de su país en su famoso manifiesto: “Una cierta tendencia del cine francés”, para después realizar en la práctica cinematográfica las exigencias que hacía en el texto. De la misma manera Álvarez supone que la crítica*

*colombiana también debe realizar sus propuestas y teorías propias, que por su parte las expuso en su manifiesto “Un Tercer cine colombiano”, influenciado este por el de “Hacia un tercer cine” de Getino y Solanas.*

Para Carlos Álvarez, la crítica de cine en Colombia adquiere una mayoría de edad con la aparición de la revista *Guiones* en 1962, con el impulso de Ugo Barty, Hector Valencia y Abraham Zalzman, que alimentó el nacimiento de la posterior *Cinemes* en 1965, donde el mismo publicó. Pero esta se acabó al cuarto número y sus mejores críticos se acomodaron a cualquier otro medio de comunicación. Solo cineclubes como el de “algunos muchachos de Cali” a principio de los setenta, podía ser el lugar de donde surgiera el cine que Álvarez esperaba: sinceros y valientes documentales y cortometrajes (Álvarez, C. 44-46). En “Cultura, universidad y cine” publicado en la Revista de la Universidad Industrial de Santander en 1970, se pregunta por la responsabilidad de las instituciones educativas en la formación del público y la producción de un cine no industrial ni comercial, sino comprometido social y culturalmente con la realidad del país. La relación de la intelectualidad con el producto cinematográfico le parece ambigua, pues tras despreciar el cine por su masividad y mal gusto, pasa a lamentarse por la incompreensión que el público tiene de películas con propiedades artísticas, sin preguntarse “de fondo sobre el carácter social del cine y del público”. Esta actitud se encuentra reflejada en una crítica idealista que pide al gran público que comprenda “después de ver un doble con Antonio Aguilar, el último Antonioni”, y exige a los realizadores nacionales que no hagan tantas imitaciones de Aguilar, sino más bien de Antonioni, sin tener en cuenta el contexto económico donde y como se produce el cine local, ni tampoco el contexto social y cultural del público. Álvarez analiza además como este tipo de crítica es producto también del pensamiento dominante,

el “producto ideológico” de la burguesía media del subdesarrollo, sin consciencia de clase e idealista (Álvarez, C. 57 y 58). El compromiso de la crítica desde su perspectiva revolucionaria, debe ser claramente el de transformar la realidad, y esto debe hacerse dentro de la nueva maquinaria que compone el cine, que además debe ser transformado en sus diferentes lugares de producción, distribución, exhibición y crítica. Es decir, la crítica debe ser un elemento actuante en la transformación de la manera de “ver” el cine del nuevo espectador. Así el espectador, en paralelo a esta transformación en su visión, podrá comprender de manera radicalmente dialéctica, su propia realidad para transformarla. La labor de este crítico solo podrá hacerla desde el momento en que el mismo tome consciencia de su situación de intelectual burgués, quizá promotor de un cine artístico y que celebra a los grandes autores del cine de festivales europeos, para comprender la condición socio económica de su realidad e interesarse en trabajar en su transformación desde la crítica, cineclubes y foros de discusión entre estudiantes y obreros. En su proceso, desde las primeras críticas a principios de los sesenta hasta su construcción teórica más clara a mediados de los setenta, Carlos Álvarez asume esta transformación que exige al crítico.

En cuanto a los métodos, en “El Oficio de crítico de cine” hace ver la no especificidad de la crítica, su ambigüedad o hibridez: “No es el film, con sus logros o desaciertos, ni es literatura, con su especificidad u originalidad” (Álvarez, C. 9). No se aprende en ningún lugar, sólo se alimenta, por no decir que copia los parámetros, de las revistas españolas, francesas o inglesas. Debe haber un lugar, en espacios como los cineclubes o las escuelas de comunicación y de cine, que se proponga como semillero de nuevos críticos que consideren la gran importancia de su labor y la hagan con la mayor responsabilidad, seriedad y conocimiento. En su metodología, este hijo de su época y su condición histórica y social, toma de la teoría y análisis dialécticos y materialistas de la realidad social expuestas por Marx, Engels, Luckács y otros, para sustentar una

práctica política que combine diferentes formas de lucha, tales como el discurso crítico con el público, el activismo en universidades y sindicatos, la realización cinematográfica y la crítica y teoría del cine, como partes de un solo proyecto: el de transformar dialécticamente la realidad social colombiana. En su texto “Cultura, universidad y cine”, cita el *Anti-Dühring* de Engels: “En toda sociedad de desarrollo espontáneo de la producción, no son los productores los que dominan los medios de producción, sino estos los que dominan a aquellos”. Esto impide que se dé una transformación social hasta tanto no se invierta esta relación, cuando los productores se apropien de los medios de producción (Álvarez, C. 59). Este sustrato teórico se une así a la práctica, en el caso del cine latinoamericano con las teorías y prácticas de Birri, Getino y Solanas, Jorge Sanjinés, García Espinoza o Glauber Rocha, a lo largo de un continente conmocionado políticamente por el proceso de la revolución cubana, que invitaba a usar los medios de producción en función de una transformación social radical. Álvarez se apropia de estos ejemplos para llevarlos al campo de la crítica, la teoría y la práctica cinematográfica.

Frente a la falsa dicotomía entre un cine industrial y otro de atributos artísticos, propone a la universidad colombiana tomar el ejemplo para sus programas de estudio y sus producciones, de cierto cine latinoamericano: el de Fernando Birri en la Universidad del Litoral en Santa Fé, donde realizó con estudiantes su famosa “encuesta social” *Tire Die* (1958); el del grupo “Cine Liberación”; el del “Tercer Cine” de Octavio Getino y Fernando Solanas; o el de la escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile en los años sesenta. Todas estas son experiencias que escapan a la tentación comercial (primer cine) y

a la del autor artista (segundo cine), para comprometerse con una tercera opción que consista en construir un cine desde la base, que documente, reflexione y represente su propia realidad. Álvarez enfatiza en la necesidad de un cine documental que no responda a requerimientos comerciales ni industriales, es decir, que pueda ser corto, medio o largo y estar filmado en formatos más económicos, como el de 16 mm. En “El Oficio de crítico de cine” examina la circunstancia política, social y económica de Latinoamérica, “conformada por países-islotos, carentes de comunicación entre sí y más notoria cuando se trata de expresiones culturales no tradicionales” como el cine documental (Álvarez, C. 7). En estas circunstancias el cine debe ser “un proceso cultural que partiendo de las condiciones sociales y económicas, pasa por los avatares de su concepción y realización, y culmina cuando llega al espectador” (Álvarez, C. 8). El momento de la recepción debe ser de capital importancia en los niveles de diversión, reflexión, discusión y crítica colectiva, con el que una comunidad aprende un punto de vista sobre la realidad, lo discute y lo comprende. Tal proceso mejorará cuando lo asuma analítica y críticamente un público cada vez más maduro: “El cine de cada país, y de la región en general, debe apuntar como una operación consciente, hacia la formación, afianzamiento y desarrollo de una identidad cultural propia, descolonizada y liberadora” (Álvarez, C. 8). Así, Álvarez prefiere tomar una posición extrema y radical que, aún con excesos, no se conforme con cualquier cine que se realice en Colombia. La crítica en su relación con la producción, aunque siempre se realice posteriormente a la producción cinematográfica, no debe ser inútil ni superficial. Sólo así podrá darse en el Nuevo Cine Latinoamericano una distancia entre el cine soñado y el realizado, distancia que debe vislumbrar la teoría y la crítica.

*Carlos Álvarez examinó la historia del cine colombiano en “Colombia: Una Historia*

*que está comenzando”, ponencia presentada en la IV Muestra de Cine Nuevo de Pésaro en 1968. En ella propuso que el cine colombiano nacería cuando sus realizadores tengan una “perspectiva histórica, social y política”, y se hayan despojado de cualquier influencia del cine extranjero: de la tentación de imitar al cine industrial y comercial de Hollywood, o de la pretensión intelectual de la Nueva Ola francesa, o del más próximo, el cine mexicano (Álvarez, C. 39). En esta Historia el balance del cine colombiano es desolador hasta los años sesenta, cuando aparecen las prometedoras personalidades de José María Arzuaga con Pasado meridiano y Diego León Giraldo con el documental Camilo Torres.*

Su texto más conocido como propuesta y manifiesto es “El Tercer Cine Colombiano”, donde recoge muchas de sus experiencias como crítico, teórico, realizador y militante de izquierdas, para exponer claramente su idea de lo que debe ser el cine en este momento en el país. Se publicó en la revista *Cuadro* # 4 de 1975 y fue traducido al alemán para hacer parte del libro de Peter Schumann, *Kino und Kampf in Lateinamerika*. Como su referente inmediato, “Hacia un Tercer Cine” de Getino y Solanas, se parte del reconocimiento de una realidad concreta geopolítica y social, de situarse de manera consciente y descolonizada en el Tercer Mundo, del que hace parte Latinoamérica y concretamente Colombia. Solo así puede pensarse en “qué clase de cine es factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado” (Álvarez, C. 92). En estas circunstancias Álvarez no encuentra posibilidad para un cine industrial y comercial (primero), ni

para uno de autor (segundo), por lo que propone, conociendo desde 1968 la experiencia argentina de Birri, Solanas, Getino, etc., los siguientes postulados: “1) El cine para Latinoamérica 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 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 Latinoamérica tendrá que ser terriblemente dialéctico” (Álvarez, C. 95). Se trata de un cine que como acto político busca transformar la realidad, sin desconocer el trabajo de producción inserto en todo un circuito que incluye la distribución y exhibición de películas y, necesariamente, la formación de públicos en discusiones, cineclubes y en la crítica y teoría del cine. “Es un cine que pretende cambiar toda la forma tradicional de “ver” cine” (Álvarez, C. 96). Parte de su eficacia política está dada por su velocidad de producción, como también de proyección y recepción de sus mensajes en 4 minutos: films “incompletos” y “provocadores” que serán completados por los espectadores, aunque se deberán aplicar lo mejor posibles los pocos medios que se tengan a la mano. Para Álvarez vale más, hacer muchos y veloces documentales de 4 minutos que un único largometraje argumental. Además, sólo gracias a su rapidez, formato y relación documental con la realidad, puede cumplir la promesa de ser terriblemente dialéctico al momento de mostrar, criticar y dar a pensar la realidad que se dispone a transformar mediante un espectador crítico y activo. Para él este cine comenzó a hacerse en 1967 con *Camilo Torres* de Diego León Giraldo, que empezó a filmarse cuando murió Camilo en 1966, y después con

los trabajos *Chircales* (1971) y *Planas* (1970) de Martha Rodríguez y Jorge Silva, *El Hombre de la sal* (1969) y *Los Santísimos hermanos* (1970) de Gabriela Samper, *Oiga Vea* (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, otros de los colectivos “Crítica 33” y “La Rosca”, *Un Día yo pregunté* (1970) de su esposa Julia Álvarez, y los suyos: *Asalto*, *Colombia 70*, *¿Qué es la democracia?* y *Los Hijos del subdesarrollo*. Lamenta finalmente que en 1975 no haya más sangre joven que citar, ya que los demás realizadores están dedicados a la publicidad o los cortometrajes de sobreprecio. Este texto da cuenta de su pensamiento sobre el cine, formado desde la crítica hasta la teoría y práctica con toda consecuencia, la que incluso lo llevaría a la cárcel a principios de los setenta. Son años de beligerancia política, cultural y artística, de rechazo absoluto a las acciones del capitalismo colonialista, y de la promesa de transformación política y social que representaba la Revolución Cubana y la lucha del pueblo vietnamita. La palabra “lucha” se inserta en este manifiesto, como en el de Getino y Solanas, o en los contemporáneos de Glauber Rocha y Jean Luc Godard. El cine es claramente pensado y manipulado como un instrumento de transformación política y social de la realidad, política al buscar cambiar órdenes establecidos de los que denuncia su injusticia social, y social al acceder a una transformación del pensamiento de sus espectadores. En este último juegan papeles importantísimos la producción y la crítica, solo que esta debe ejercerse sobre todo en los cineclubes, foros y otros espacios de discusión que acompañan de manera directa la proyección de las películas. En contraste con esta propuesta de “Un Tercer Cine”, Álvarez realiza un estudio sobre la producción del sobreprecio a partir de la creación de la Ley de estímulo en 1971, dictaminando un triste balance de este pretendido cine industrial o “Primer Cine”.

*Sus películas Asalto y Colombia 70 no excedían los cuatro minutos; los medietrajes ¿Qué es la democracia? y Los hijos del*

*subdesarrollo, fueron presentadas muchas veces por su autor en cine clubes, manifestaciones estudiantiles, sindicatos, barrios obreros y otras poblaciones marginales, y en conjunto con otras películas como La Hora de los hornos, en proyectores de 16 mm., que llevaban los mismos organizadores a cada sitio. Quizá sus discursos, y sobre todo sus retóricas, hayan recibido muchas críticas por su carácter de evidente didactismo político, pero esta era su intención radical: antes que divertir, o enseñar el arte cinematográfico, contribuir a transformar la realidad en función de una política y partidos determinados. Este fue el canon buscado y consecuentemente propuesto y realizado tanto en la teoría como en la práctica audiovisual. Luego vendrían otras propuestas que, incluso revisarían con todo respeto la de Carlos Álvarez, como las de Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez.*

---

# Andrés Caicedo

la crítica como terrorismo  
pedagógico

*Ante la oscuridad de la sala el espectador se haya tan indefenso como en la silla del dentista*

Andrés Caicedo

ANDRÉS CAICEDO realizó entre 1969 y 1977, una veloz y prolífica carrera de crítico de cine, cine-clubista, director de la revista *Ojo al cine*, guionista, actor y realizador, que además alternó con la de escritor de cuentos, novelas y obras de teatro. Publicó reseñas y críticas en *El Magazin Dominical* de *El Espectador* de Bogotá; en los periódicos *Occidente*, *El País* y *El Pueblo* de Cali; esporádicas colaboraciones en la revista peruana *Hablemos de cine*; y, desde 1974 hasta su muerte en 1977, editó su revista *Ojo al cine* que alcanzo 5 números y una gran influencia en el país. Como primera medida nos centraremos en tres textos: la entrevista para unas estudiantes universitarias “De la crítica me gusta lo audaz, lo irreverente”; la ponencia presentada en la Universidad del Valle en 1973 “Especificidad del cine”; y su texto inédito “El crítico, en busca de la paz, se da toda la confianza”; donde se puede apreciar su pensamiento en cuanto a la función, las tendencias, el compromiso, los medios y los métodos de la crítica. Luego se tendrán en cuenta también sus comentarios críticos y entrevistas a la obra de José María Arzuaga y a la aparición de *Oiga Vea* (1971) realizada por sus compañeros de aventura Luís Ospina y Carlos Mayolo. Todos estos textos fueron publicados en 1999 en *Ojo al cine*, selección que de sus escritos de cine que hicieron Luís Ospina y Sandro Romero.

En la entrevista Caicedo afirma que la crítica debe “desarmar, por medio de la razón (no importa cuán disparatada sea), la magia que supone la proyección” (Caicedo. 1999. 25). Defender al espectador del estado de vulnerabilidad que le propicia el mismo cine, parecido al del paciente en la silla del dentista. Debe entonces ayudar a “comprender”, más que “conocer”, los mecanismos de la ilusión realista que provee el cine:

la cámara oscura y la reacción química de los soportes expuestos a la luz; los efectos de movimiento logrados al filmar a diferentes velocidades; los efectos ópticos que se logran con los diferentes objetivos; la escritura del guión; la puesta en escena; el montaje y las relaciones audiovisuales; incluso el efecto supremamente realista de la proyección cinematográfica. Aunque el público no desconoce estos mecanismos del cine, ni sus avances técnicos, sucede “que no los distingue”, por lo que la función del crítico debe ser ayudarlo a distinguir estos mecanismos técnicos y sus efectos estéticos. Solo al distinguir y comprender, antes que conocer, el espectador puede decir: “comprendo esto, veo los trucos, no me pueden engañar, y el resultado de esta relación entre la pantalla y mi persona no puede ser la alienación” (Caicedo. 26). Se trata de poner en alerta a los aparatos de percepción y de juicio crítico del espectador, para que se defiendan ante la sugestión realista, la hipnosis colectiva, que supone el cine en su proyección cinematográfica. Todos “conocemos”, sabemos que se trata de trucos y simulacros de realidad, realizados con sofisticadas técnicas de ilusionismo, pero no siempre se “comprende” como se logran tales efectos, y menos cuando se está sometido en la sala oscura a la proyección de la película. El crítico debe adoptar permanentemente este “mecanismo intelectual de defensa propia” para luego develar la operación del mecanismo cinematográfico en cada película, a sus amigos y al público en general (Caicedo. 25).

En cuanto a la noción de “lo popular”, Caicedo es bastante incrédulo en las buenas intenciones de quienes la defienden en general. En su ponencia “Especificidad del cine”, denuncia como lo que “comenzó siendo la distracción ideal para los analfabetos, es hoy el arte de los analfabetos” (Caicedo. 29). El ejemplo más contundente es el de la industria cinematográfica mexicana, que cuida celosamente y fortalece la ignorancia de su público, pues donde este aprenda a leer el cine mexicano desaparecería o tendría que revolucionar su estética. El acceso a la lectura marca una diferencia radical de calidad entre la literatura y el cine, que

hace más popular al segundo. Aunque el cine también tenga su propio “código gramático”, para letrados e iletrados solo requiere de “la vista y el oído” de su público, y esto en el caso de la exhibición del cine mexicano en Colombia se hace totalmente evidente, pues es una de las pocas cinematografías habladas en español. Un gran porcentaje de este público acude al cine sin mayores prevenciones críticas, convirtiéndose en dócil e influenciable para la “transmisión de una moral y una ideología” (Caicedo. 29 y 30). Mientras alguien que va todos los días al cine durante un año, no necesariamente va a saber más de cine y quizá solo ha alimentado una costumbre cultural que lo pueden llevar a la evasión de la misma vida, a la alienación, la neurosis u otros traumas como la desadaptación o la paranoia; quien lee semanalmente un libro, al año habrá adquirido un mayor conocimiento para poder elegir entre diferentes referencias la mejor opción y acción para su propia vida.

Caicedo considera que hay tres tipos de espectadores: el medio o pequeño burgués (que va a cine unas dos veces por semana y siempre acompañado); el intelectual (que lo considera una forma de arte y conocimiento, y sobretodo escoge películas de sus autores preferidos); y el lumpen (que se interna en las salas de barrio, lugar de bajo mundo y delincuencia, donde huye de la realidad y solo sale para ir a dormir). Esta clasificación es importante para la función que puede tener la crítica con el espectador. Ya se dijo que el cine es para Caicedo un objeto cultural dirigido a la vista y el oído del público, de manera que la representación realista del mundo será la que menos “esfuerzo de abstracción demanda para su aprehensión”. Es un arte que no exige prepararse intelectualmente, no se cuestiona durante la experiencia de su recepción, no permite discutir los criterios y estéticas de sus espectadores mientras sucede el espectáculo, como se dice: “hay que comer callado”. Es “de todas las artes, la que más dificultades pone para adoptar ante ella un mecanismo de distanciamiento, y por lo tanto, de reconocimiento” (Caicedo. 30-31). Sin embargo, también

tiene la posibilidad de realizar representaciones de la realidad más sofisticadas, construcciones simbólicas y alegóricas del mundo, abstracciones que requieran de una “lectura cuidadosa”, aunque obviamente este cine no se dirija a todo el público. Caicedo explica cómo el cine al ser un medio técnico tiene un resultado técnico diferente al de una mirada directa sobre la realidad. El aparato permite diversas ópticas, velocidades de obturación, encuadres y movimientos de cámara, revelados del negativo, formas de empalmar las imágenes, que crean distintos efectos técnicos que a su vez constituyen efectos formales que matizan, expresan, exageran la realidad, para terminar creando significados a partir de sus imágenes, es decir “valen lo que el sustantivo y el adjetivo” (Caicedo. 32). Ante estas alteraciones de lo real, no se puede decir ya que el cine sea una perfecta ventana de la realidad, como a veces lo asume el espectador. Entonces, para los diferentes tipos de espectadores el cine tendrá distintos significados o sentidos: el pequeño-burgués, desde su pretensión intelectual, intenta apropiarse de modelos de interpretación con que reducir la obra y acercarla a su propia realidad, “de por sí pobre y colonizada y penetrada”; el lumpen, de manera más simple y sin pretensiones, juzga cada película por la aproximación del mundo representado a su propia realidad “cruel y peligrosa”, de ahí su gusto por géneros de violencia, en especial la callejera; el intelectual marxista, la juzga de acuerdo a la aproximación que tenga con la teoría que él tiene de la realidad, pudiendo ser una película progresista o reaccionaria; el hombre de letras, la enjuicia por la importancia de sus temas, sin preocuparse tanto por la obra del director y menos por los aspectos visuales y cinematográficos; y el espectador cineasta, busca comprenderla a partir del conocimiento que tiene del cine como modo de expresión autónomo, con sus técnicas de la puesta en escena y del montaje (Caicedo. 32-33). Este último, que es de todos el más solitario, busca compartir a través de la conversación o de otros medios como la crítica, sus gustos, opiniones y apreciaciones; pero si

no los logra expresar puede convertirse en un cinéfilo cada vez más solitario, desplazando la experiencia directa de su vida a la experiencia de ver películas, enamorándose de mujeres en la pantalla, apartándose cada vez más de su grupo social, enmudeciendo, empalideciendo e incluso “tartamudeando”, añade Caicedo completando su retrato en esta descripción.

*En tiempos de Caicedo, los medios para ejercer la crítica eran dos: las columnas de cine en los periódicos y las revistas especializadas. En los primeros se puede tener un mayor número de lectores pero los textos que se escriben difícilmente sobrepasan un nivel informativo, didáctico o una opinión de gusto sin posibilidad de mayores argumentaciones. Caicedo escribió reseñas y críticas para los periódicos como Occidente y El Pueblo, en los que consiguió influir en un mayor número de lectores y espectadores, aunque sus escritos fueran alterados, recortados y censurado. En cambio en su revista Ojo al cine, realizada en colaboración con un importante grupo de amigos caleños, nacionales e internacionales, pudo expresarse de manera autónoma y decir todo lo que pensaba. Esta no contaba con más de dos mil lectores, pero se trataba de espectadores cinéfilos con los que podía desarrollar y argumentar sus modelos de análisis o interpretación.*

A la pregunta de si el crítico debe ser “terrorista” o “paternalista”, respondió de manera inmediata y unánime a favor de la primera opción, aclarando que esta posición sólo se puede lograr desde un medio propio

e independiente. Considera que muy pocos han logrado mantener su “terrorismo” inicial, quizá Ugo Barty y Carlos Álvarez, pues los medios masivos tienden a ablandar a los críticos, que por más lúcidos que hayan sido terminan haciendo concesiones (Caicedo. 25). Caicedo reconoce metodologías como las de realizar análisis técnicos secuencia por secuencia o de una sola secuencia, pueden ser muy interesante, pero también pueden parecerle muy estériles al lector. Quizá le sirva al crítico más como método, para una mayor comprensión de la obra, pero tal vez no sea la mejor forma de exposición y escritura final para el lector. Consideraba que esta metodología solo había sido llevada a cabo en el país hasta estos momentos, en algunas páginas de la revista *Ojo al cine* (sus textos sobre ciertas películas de Pasolini) o en exposiciones y textos de Martínez Pardo. En Colombia, “el resto de críticos no son ni siquiera teóricos sino interpretativos, analíticos aproximativos. Abunda aún el afán de encontrar simbologías o correspondencias argumentales en los films. Importa más, creo yo, la correspondencia visual, la imaginería iconográfica que una guía de las preferencias, arbitrariedades, obsesiones y aberraciones del autor” (Caicedo. 27-28).

Las diferentes posiciones, gustos e influencias en la crítica de Caicedo, parecen en momentos ambiguas o contradictorias. La mayoría de las veces aboga por la teoría del “cine de autor” que impuso la revista francesa *Cahiers du Cinema* en sus primeros años (1952-67), bajo el liderazgo de los futuros cineastas de la Nueva Ola: Truffaut, Chabrol, Rohmer, Godard y Rivette. En la misma entrevista Caicedo argumenta que “los niveles artísticos pueden seguir analizándose según la política de los autores, según la evolución de la carrera de cada director”; y prefiriendo también la crítica que asume posiciones desde “lo insólito, lo audaz, lo irreverente, lo maleducado”, que busca “desmitificar las grandes celebridades y los mensajes de gran importancia”, hasta poder encontrar “lo mejor en lo trivial” (Caicedo. 25-26). Confiesa su predilección por un cineasta como Jerry Lewis, bastante despreciado por las

tendencias más intelectuales o las más politizadas, que solo ven en él un vulgar cómico norteamericano; e invita a arremeter contra películas de autores reconocidos como *El Pasajero* de Michelangelo Antonioni, o contra un cine político italiano que terminó convirtiéndose en otro género más de la industria cinematográfica que tanto critican estas mismas películas. En su ponencia “La especificidad del cine”, insiste en su crítica a este género de cine político que termina rindiéndole “pingües ganancias a los mismos norteamericanos: la Paramount (Gulf + Western) y la Warner Bross (A Kinney Company)” (Caicedo. 34). En la misma entrevista Caicedo responde que aunque el crítico debe escribir desde los “postulados concretos” de una ideología, él prefiere “hablar en términos de moral, de posición personal del crítico ante la obra de arte”, advirtiendo que tal moral debe ser de izquierda. Considera que un film debe analizarse además “a partir de la relación de este con la anterior carrera del director, con su género y con la sociedad a la que pertenece” (Caicedo. 27). Pero también piensa que al hacer caso ciegamente a una ideología, el crítico y el cineasta pueden caer en una “situación de inercia y esterilidad” donde encuentren “la fórmula “perfecta” para resumir la función del arte”, pero más que “función del arte” sólo se encontrará que tal ideología ha determinado su mirada sobre la realidad y el arte.

*En “Especificidad del cine” Caicedo aborda de manera más precisa la cuestión de la ideología del cine y sus películas. Realiza un breve y elíptico repaso al inicio del cine, desde Lumière y Edison hasta Meliès y el cine soviético, para ilustrar como pasó de ser un medio de mostrar la realidad a un medio de contar historias de manera divertida, y luego en un medio al servicio de unas ideas y discursos por divulgar, convirtiéndose en “una forma de agitación*

*política de probada eficacia, al servicio del partido”. Concluye que el febril momento de conjunción entre revolución bolchevique y nacimiento del cine soviético, con toda su potencia expresiva e innovadora, fue reducido por el partido a la “militarización de la cultura”, es decir, al realismo socialista stalinista como control de contenidos, convirtiendo al “cine soviético en la lamentable expresión artística que es hoy”. Sin embargo presiente que el espíritu del primer cine soviético y revolucionario, ronda en “la expresión de los países del tercer mundo que más sufren dominación económica y cultural del imperialismo” (Caicedo. 29). En cuanto al cine Norteamericano, consideró que la producción general de su sistema capitalista estaba en franca decadencia, habiendo perdido el “humanismo” y la “imparcialidad” que tuvo en su época clásica, para convertirse de manera descarada en un medio de propaganda dirigida de su ideología. La industria se ha politizado a favor de la ideología del sistema económico y político que la soporta. Por lo que Caicedo celebra dentro de este cine el trabajo de algunos pocos autores que vuelven a trabajar ciertos géneros clásicos pero desde una revisión crítica: Robert Aldrich, Arthur Penn o Sam Peckinpah.*

Para Andrés Caicedo, “los críticos solo pueden dar testimonio del progreso del arte, si lo hay” (Caicedo. 26), pero quizá la excepción que confirma la regla sea

el diálogo que los jóvenes críticos de *Cahiers* tuvieron con sus “autores” preferidos entre 1952 y 1967, haciendo que a partir de entrevistas y críticas “directores como Aldrich, Preminger, Hitchcock, etc; mejoraran o modificaran sus obras” (Caicedo. 26). Esta relación fue emulada a su escala por Caicedo y sus colaboradores cercanos en la revista *Ojo al cine*, en las entrevistas que hicieron a realizadores colombianos. En el caso de Caicedo a José María Arzuaga, Julio Luzardo y Marta Rodríguez y Jorge Silva, como también sus textos críticos sobre sus películas y otras como *Oiga Vea* de Luis Ospina y Carlos Mayolo, o el extenso balance sobre el cine colombiano realizado en conjunto por Mayolo y Ramiro Arbelaez: “Secuencia crítica del cine colombiano”. Sin lugar a dudas la obra de Caicedo ha sido y sigue siendo de gran influencia para sus viejos amigos y sus siempre jóvenes lectores.

En “Especificidad del cine”, Caicedo propone que, para actuar en contravía de un cine industrial que es respuesta inmediata del capitalismo, y de otro que tras haber sido revolucionario en un momento terminó por burocratizarse a través de los empeños de partido por “ideologizar” el arte, es necesario entonces organizar políticamente los diferentes estamentos del cine. Estos distintos estamentos son la producción, la distribución y exhibición, y la crítica. Su propuesta para la producción, aquí sin la lucidez y convicción de Carlos Álvarez, Getino o Solanas, consiste en aprovechar las circunstancias del subdesarrollo de las condiciones de producción en Latinoamérica y el tercer mundo, para que el partido apoye proyectos cinematográficos que el ve como posibles con gran calidad en Cuba, dado la gestión del mismo Estado, o aún en condiciones de marginalidad como en Bolivia y Argentina. Sus ejemplos son precisamente *La Hora de los hornos* y la obra de Jorge Sanjinés. Caicedo parece ignorar las urgencias de un partido comunista en su trabajo social y político, y sus escasos recursos en países altamente colonizados. Para la distribución y exhibición propone

circuitos y lugares de proyección y discusión marginales pero permanentes, donde se llegue a otros sectores de población con películas didácticas y políticas: experiencia que no parece haber conocido ni haberle interesado mucho. Finalmente propone para la crítica que los orientadores o líderes políticos estén informados del cine como medio y arte, pues no basta con la formación marxista para que se comprenda cuando una película es real o falzamente revolucionaria, cuando es reaccionaria y también cuando una película reaccionaria puede revelar las contradicciones del sistema. En relación a la crítica Caicedo parece conocer mucho más el problema, cuando pone en evidencia el maniqueísmo de ciertas películas de izquierda que suponen personajes buenos (comunistas) y malos (reaccionarios). Esta advertencia a la crítica ingenua que busca orientaciones y posiciones políticas en su ejercicio, se aproxima a las editoriales que Comolli y Narboni hacen desde la redacción de los *Cahiers* en su momento de mayor radicalización política entre 1968 y 1972, advirtiendo como el producto cinematográfico surge inevitablemente de la industria capitalista. Estos textos reconsideran ciertas interpretaciones de izquierda ingenuas y reduccionistas, que dan la categoría de cine político a películas que simplemente denuncian problemas sociales, mostrando tiranos o héroes revolucionarios para hacer propaganda oficial de partido.

Una propuesta mucho más sincera, consistente y auténtica, un posible canon no sólo para la crítica, si no sobre todo como manifiesto expresivo de este autor que se movía entre la crítica de cine, la creación literaria y la gestión y dirección de colectivos culturales como el Cine Club de Cali y la Revista *Ojo al Cine*, e incluso los intentos por realizar su película *Angelita y Miguel Ángel*, se encuentra en su texto “El Crítico, en busca de la paz, se da toda la confianza”. Inicia con una frase categórica:

“América Latina es un continente con una expresión propia”, para encontrar en las expresiones artísticas (pintura, novela, poesía, teatro) de un continente que lucha por construir su propio futuro y comprender su realidad, “unos principios ofrecidos por el terror, el terror compuesto por hambre, ignorancia y persecución” (Caicedo. 34). Se aproxima así a otras propuestas dentro del cine latinoamericano, como las del “Cine imperfecto” del cubano García Espinoza y “La Estética del hambre” de Glauber Rocha; y también a la más antigua del “Manifiesto Antropofágico” de Oswald de Andrade en 1928. Una “Estética del terror” parece desprenderse de este introspectivo texto, donde Caicedo habla más de sus emociones y motivos personales en momentos donde ya es clara su posición tomada frente a una burguesía de la que es hijo, pero de la que repudia su inconciencia moral y la frivolidad de sus costumbres, las de sus compañeros de colegio y las “peladas” que le gustaban en ese momento. Esta “Estética del terror” fue también practicada en su oficio de crítico de cine como en sus creaciones literarias, teatrales y cinematográficas: que incluso evidencian sus gustos personales por géneros que exploran el miedo, el horror y el terror, tanto en el cine de serie B norteamericano, como en la narrativa de su amado Edgar Allan Poe y otros autores de la literatura gótica. Quizá “el supremo terror de no distinguir anormalidad de normalidad, injusticia de justicia, violencia de paz”, que aunque se sabe que existe, los “mecanismos de alienación” no permiten comprenderlo. Terror que sin comprenderlo sólo aparece como un “conflicto privado” y quizá adolescente, pero que en su sensibilidad resulta haciéndose evidente y se objetiva por medio de la crítica y la creación: pues “las cosas solo se descubren, cuando se expresan” (Caicedo. 35). Convocar a un terror que explora ciertos miedos morales y sociales propios de la burguesía y, que puede tener también de razones metafísicas –“eso que se agita en las profundidades”-,

pero que ante todo puede revelarse en la vida cotidiana e inmediata en la Cali de los años sesenta y setenta, dando magníficos ejemplos en sus cuentos y en el cine que harían sus compañeros Mayolo y Ospina. Como el mismo lo sitúa, un terror que se puede vislumbrar en “un trato diario con este sol nuestro, con el viento que viaja de los Farallones, a las cuatro de la tarde” (Caicedo. 35). Tal gusto por estos géneros determinados, no es gratuito sino que se conecta con su propia percepción y comprensión de la realidad, quizá la de un inconforme hijo de la burguesía latinoamericana, que explora su asco, repudio y horror, a través de imágenes y narraciones donde aflora el terror del que está hablando. Este terror no difiere de su posición confrontadora desde la crítica, en donde prefiere claramente no situarse del lado del paternalismo, ese “origen de la materia” que tanto repudia Caicedo, sino del terrorismo, tal como responde en la entrevista de “De La crítica, me gusta...”: “Hay que alertar al espectador [...] del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir a cine [...] desmitificar los falsos valores, las grandes celebridades, los mensajes de “gran” importancia”(Caicedo. 25).

*El terror es además en su obra literaria no solo una poética y una estética, sino todo un género que luego derivó en lo que Mayolo bautizó como Gótico Tropical, e incluso el vampirismo que celebran y denuncian Mayolo y Ospina en la pornomiseria puesta en evidencia en Agarrando Pueblo (1977), que Caicedo no alcanzó a ver. Sin embargo los alcances de una estética del terror están latentes en Asunción de Ospina y Mayolo, y La Hamaca de Mayolo, ambas de 1975 y vistas por Caicedo. Este grupo de Cali fue*

marcado por gustos recurrentes como el del terror, la sangre, el vampirismo, la retaliación de los subordinados, el incesto, la cinefilia, que aparecen en la obra posterior de Ospina y Mayolo, sin embargo Caicedo solo comentó en detalle *Oiga Vea* (1971) de sus dos amigos, en *Ojo al cine # 1* de 1974. En un análisis secuencia por secuencia de este documental, Caicedo celebra y destaca sobre todo el uso de los recursos técnicos, como el emplazamiento de la cámara detrás de rejas, los zoom out, el sonido en off y no sincrónico, la voz del pueblo, que remarcaban su clara intención de hacer un “documental de contra información” que se oponía al “cine oficial” (Caicedo. 273-280).

*Hay que emprender la difícil tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real*

*Luis Alberto Álvarez*

EL SACERDOTE claretiano Luis Alberto Álvarez estudió teología en Italia y Alemania, donde además asistió a seminarios de actualización cinematográfica en momentos en que surgía el Nuevo Cine Alemán. A principios de los setenta regresa a Colombia para instalarse en Medellín, su ciudad natal. Desde allí inició su labor de formador de público cinematográfico en la radio y la prensa. De 1977 a 1997, año en que murió, tuvo a su cargo la influyente página de cine del periódico *El Colombiano*, además de escribir para revistas especializadas como *Cuadro* y *Kinetoscopio* en Medellín, *Cine* y *Cinematoteca* en Bogotá, y otras publicaciones internacionales. Fue profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana, y de los institutos Wolfgang Goethe y Colombo Americano de Medellín. Fue asesor y colaborador permanente de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Además realizó el cortometraje *El niño invisible*. Su clara posición ética y social sobre el trabajo y responsabilidad de la crítica de cine con el público y la producción nacional, se encuentra a lo largo de toda su obra, pero de manera más explícita en: “En contra de los lugares comunes”, “El cine colombiano y la crítica: la necesidad de diálogo”, y otros textos recogidos en los tres volúmenes de *Páginas de cine*, publicados por la Universidad de Antioquía en 1988, 1992 y 1998; y en el ensayo “Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia”, escrito con Víctor Gaviria y publicado en la revista *Cine # 8* de 1982.

En su texto “En Contra de lugares comunes” publicado en 1983 en *El Colombiano*, se presentó a sí mismo como crítico de cine, antes que como periodista o agremiado a cualquier institución o grupo: “Quien esto

---

---

## Luis Alberto Álvarez

la crítica en busca de la imagen  
del hombre colombiano

escribe ha publicado artículos de cine en periódicos y revistas por más de diez años y ha realizado un buen número de programas de radio sobre el mismo tema. No posee tarjeta profesional de periodista y le importa más bien poco si alguien lo clasifica o no dentro de este gremio” (Álvarez, L. A. 1988. 5). De la misma forma en otros escritos recalcó lo poco que le importaba que su crítica molestara al público o a quienes hacen las películas. A Luís Alberto Álvarez no le importaban tanto las diferencias entre crítico, comentarista o comentarista, como la idoneidad, honestidad y calidad de los juicios y argumentos de quienes escribían, y siendo así no deberían ser menospreciados en el conjunto del fenómeno cinematográfico nacional. En homenaje a la memoria del crítico Hernando Salcedo Silva escribió en 1987, año en que este murió, resaltando su importancia no sólo como crítico, sino también como historiador, coleccionista, mentor y promotor del cine colombiano, para muchos con un “paternalismo irresponsable”, pero que para él: “difícilmente hay en el país alguien que se haya esforzado tanto por crear un cine nacional” (Álvarez, L. A. 1992. 20). En Salcedo veía más que a un crítico, a alguien enamorado del cine y del cine colombiano, del que pensaba había que salvarlo y darlo a conocer todo, por breve y pobre que este fuera. Para Álvarez, Salcedo fue alguien que aunque no realizó ninguna película, estuvo absolutamente comprometido con esta empresa desde su papel como exhibidor, cine clubista, cuidador, archivador, investigador y crítico, a la manera de un “espectador intensivo”. Identificándose con la pasión de Salcedo por el cine colombiano, Álvarez dedicó también su vida y trabajo a la misma causa.

Además de su educación religiosa y humanista en la comunidad de los claretianos, los referentes cinematográficos de Luís Alberto Álvarez estuvieron marcados por sus viajes y largas estadías en Roma, donde se aproximó a la obra neorrealista y la de sus

sucedáneos Antonioni, Pasolini o Fellini; y a la de Fassbinder, Herzog y Wenders en el momento de la eclosión del nuevo cine alemán; además de su gusto y estudio de formas más clásicas como el cine clásico norteamericano y la ópera. Los principios éticos en la conformación de una estética: la sujeción de la belleza a la verdad, propia del platonismo, de la escolástica tomística, de la filosofía idealista alemana y del discurso humanista de neorrealistas como Rossellini, Visconti o De Sica y sus obras que según él “fueron penetrando poco a poco en la conciencia de la gente”.

*Para Luís Alberto Álvarez el crítico es ante todo un “un espectador intensivo” con algún conocimiento, y su función con el público debe ser la de: “poner a disposición de la gente que va a cine informaciones y referencias que le ayuden a formar su propio juicio, incluso contra el del mismo crítico” (Álvarez, L. A. 1988. 1). En su trabajo nunca pretendió ser más que un espectador con un espacio a su disposición, fuera este una sala de cine, un programa radial o una página de periódico o revista especializada, donde podía “comunicar sus experiencias y sus pareceres” (Álvarez, L. A. 6). A través de estos medios buscó dar los elementos necesarios al espectador para que pudiera tener un juicio más estético y ético sobre las películas, lograr distinguir entre el divertimento de consumo y las obras que representan al mundo y a hombres y mujeres reales, en los que el espectador puede reconocerse con sus sueños y*

*temores, sus logros y fracasos. Su función es que el espectador logre distinguir con su propio juicio entre una caricatura de la realidad y un reflejo del mundo verdadero y sus hombres. Así el cine entonces podría hablar a un público ya desalienado, que no busque una evasión de su realidad sino una reflexión sobre esta: la vida humana.*

Para Luís Alberto Álvarez el compromiso de la crítica de cine es doble, con el público y con quienes realizan las películas, debe crear un público que exija un auténtico cine colombiano, que refleje al hombre colombiano y no su caricatura. Por un lado preparar al público para que aprenda a distinguir en las imágenes de sí mismo que le devuelve el cine, entre el “espejismo” que le ofrece el producto familiar de la televisión y un auténtico reflejo de su “identidad legítima” (Álvarez, L. A. 1988. 10). “El Cine colombiano y la crítica: la necesidad del diálogo”, está dedicado al papel que debe jugar la crítica en la creación de un cine nacional, evidenciando la responsabilidad de esta en la posibilidad del colombiano. Pero Álvarez no ve que esto sea un hecho, y enjuicia el pobre resultado de la crítica causado por su escasa permanencia, comunicación y organización, y sobre todo por su falta de diálogo con los realizadores y el público. De esta incomunicación surgieron los frecuentes malentendidos que han llevado a crear estereotipos desde todos los frentes: una crítica que desconoce las condiciones de producción, unos cineastas que juzgan a los críticos como realizadores frustrados y, finalmente, un público que desprecia el cine nacional e ignora la labor de la crítica. La mejor actitud que ha tenido la crítica, aunque escasa, ha sido la forma como ha construido en “sueños” la necesidad de un cine que refleje al hombre colombiano, donde este pueda mirarse y encontrarse. Esta fue sin duda su actitud, tanto como

la de aquellos que le han servido de ejemplo: Camilo Correa, José María Arzuaga y Hernando Salcedo. Para él la crítica no debe tener coartadas, debe buscar en las obras mismas para encontrar lo que sus creadores buscan expresar y comunicar. Confrontar su manera de representar nuestra realidad, teniendo en cuenta sus condiciones de producción. Las tareas y métodos de la crítica deben conducir a la pregunta por “la finalidad de la creación cinematográfica en un país como el nuestro y plantear fórmulas y experimentos de producción, distribución y exhibición y, sobretodo, proponer (o deducir de lo existente) una o unas estéticas, unas características capaces de darle identificación al cine colombiano” (Álvarez, L. A. 1992. 63).

La falta de diálogo entre la crítica y los realizadores colombianos fue siempre una preocupación para Luís Alberto Álvarez: “Algunos realizadores nacionales consideran que la crítica es un frente enemigo. Por amistad ellos entienden sólo la contemporización y la complicidad [...] Así, por ejemplo, una de las ideas más socorridas es que los críticos se guían en sus aseveraciones por un cine europeo o americano, o por los clásicos productos de cinemateca y que de acuerdo a ello le hacen exigencias al cine colombiano” (Álvarez, L. A. 1988. 5). Realizadores que insinuaban que la tarea del crítico es “el fruto de una frustración, de la incapacidad de producir cosas como las que se critican”, que rechazaban una crítica desfavorable y que además realizaban “un ataque global de descalificación a todos los que escriben de cine”. Para ellos, la crítica solo piensa que el cine en Colombia debe ser como el de Bergman o Altman, y no ven que lo que están haciendo es “un cine para el pueblo, un cine popular” (Álvarez, L. A. 1988. 6). Esta reacción hace difícil la crítica sincera y el papel que debe jugar en el mejoramiento de la calidad de la producción cinematográfica nacional. La noción de lo popular, con las distintas interpretaciones que

esta palabra puede tener, fue una de las grandes discusiones por las que se interesó, intentando aclarar no solo el papel del crítico sino el del cine con el público. Ciertos realizadores usaron el término “popular” como un “cuchillo de doble filo”, poniéndose del lado del pueblo y a la crítica como “intelectuales elitistas”. Pero Álvarez siempre se consideró, en conjunto con otros críticos, entre los que exigían “un cine que sea vehículo y reflejo de la realidad nacional, un cine con colombianos de carne y hueso, tridimensionales y no caricaturas de pueblo” (Álvarez, L. A. 6). Exigió aclarar estos términos para evitar malos entendidos: distinguir entre la observación y el retrato del pueblo, y la caricatura de este, “entre lo popular y el simple producto de consumo” (Álvarez, L. A. 7). No se debe confundir lo popular con el éxito comercial, que en últimas puede ser pasajero y generado por circunstancias externas a la misma película: “ambiente social, momento histórico, oportunidad, información”, películas de moda que no implican un verdadero reconocimiento y comprensión de su realidad para quienes la ven, y que quizá más tarde no serán ni siquiera recordadas (Álvarez, L. A. 7). En contra de este cine propuso otro donde el espectador reconociera “su mundo y sus necesidades, sus anhelos, su dolor y su placer son captados con fidelidad”, más allá del goce, el llanto y la risa inducidos mecánicamente. Enfatizó entonces en la función conjunta del cine y la crítica: “emprender la difícil tarea de crear un público desalienado, educado, un público consciente, activo, pueblo real. Esa tarea es sólo en parte de la crítica; le pertenece, ante todo, a los que hacen las películas” (Álvarez, L. A. 8). En este sentido un cine que no se dirija a los “intelectuales elitistas” que los realizadores suponen que son los críticos, sino a todo el pueblo, pero sin que se “sacrifiquen la ética, la estética y la honradez artística” (Álvarez, L. A. 8). Álvarez señala aquí las cualidades que debe tener el cine: honradez artística, que puede resolverse también en la respuesta estética de una mirada ética, una mirada sincera sobre nuestra propia realidad, antes que

desear inventar imágenes de hombres (los interpretados por el Gordo Benjumea) o mundos (la supuesta Bogotá en *El Taxista millonario*) que no son los nuestros, para enganchar a un mayor público, o para sorprender a espectadores y críticos que desean un Bergman o un Altman colombianos. Su crítica insistente a la gran mayoría de largometrajes colombianos fue por su “fracaso estético”, sin importarle su éxito o fracaso comercial: “Han sido fracasos estéticos confrontados con nuestra realidad, por ser caricaturas ineptas de Colombia y de sus gentes, porque lo que se pretende decir pasa a un segundo plano, mientras que en el primero campean la sucesión de anécdotas sueltas y la banalidad” (Álvarez, L. A. 9). Esperó siempre del cine colombiano “un cine de identidad legítima, un cine en el que Colombia se reconozca. Es posible que cuando surja tenga que luchar con la incompreensión del público. Es posible que sea atacado por ser, tal vez, deficitario o insatisfactorio como espectáculo” (Álvarez, L. A. 10). Este cine, dados sus riesgos económicos, debe obtener las ayudas del fomento estatal cinematográfico (para este momento ya funciona la empresa Focine), además de asegurarse mecanismos de distribución, lanzamiento y exhibición no tramposos, “distinto al absurdo sistema que impera en el comercio cinematográfico y que hace que dos o tres días de exhibición y sus respectivos índices de asistencia sean el criterio para el triunfo o la condenación definitiva de una película” (Álvarez, L. A. 10). Respondió a algunos realizadores colombianos que consideraban que el problema del cine colombiano era la crítica: “El problema es de la clase de cine que es necesario hacer y apoyar, un cine útil, digno, verdadero, un cine nuestro, un cine popular. En esto, me consta, estamos de acuerdo muchos críticos aunque, malévolamente, se nos atribuya otro tipo de interés” (Álvarez, L. A. 11).

Hacia final de los ochenta, Luís Alberto Álvarez escribió dos artículos en los que manifestó la necesidad de hacer un balance de esta década marcada por Focine: “Reflexiones sobre cine en Colombia con Focine al fondo” y “El Cine colombiano: en los ochentas: ya hay con

quien pero no hay como”. Ante todo encontró el mayor error de esta empresa en el hecho de no haber tenido claridad sobre lo que entendía por cine y por cine colombiano, nunca tuvo claro que cine hacer y cómo fomentarlo. En cada una de las 19 administraciones en sus diez años de vida, se orientó hacia diversos frentes sin continuar y profundizar en alguno. Álvarez distinguía sobre todo tres políticas muy distintas: fomentar una industria cinematográfica, enseñar los oficios y garantizar el trabajo de sus técnicos y profesionales; crear una imagen propia del país y su cine a partir de obras y autores que observen con profundidad y sensibilidad el entorno de donde surjan las historias y personajes; crear estrategias para encontrar talentos que realicen obras sensibles, originales y artísticas. Sus críticas a la gestión de Focine tienen que ver con esta falta de claridad: que promueve películas que no recuperan sus inversiones; o, por el contrario, que apoya un cine comercial que debería apoyar más bien la empresa privada. Entre la idea de hacer una empresa rentable de cine y la de fomentar un cierto cine que requiera de ayudas estatales, nunca logró desarrollar una política clara: ni un pequeño Churubusco, ni una clara decisión de apoyar proyectos de carácter cultural, social y artísticos, como lo han hecho las oficinas estatales de cine en Europa y otros países latinoamericanos. Difiere de la posición de Carlos Álvarez que, ante la imposibilidad de un cine industrial en el tercer mundo, invita a hacer un Tercer Cine que busque estrategias marginales de producción, distribución y exhibición, radicalmente diferentes de las del cine comercial, y no comprometa su apuesta con mecanismos de ayudas estatales como el sobreprecio o Focine. Para Luís Alberto Álvarez, no hay duda en cuanto al cine que debe fomentar el Estado, no uno expuesto a las variables del mercado, sino un cine “de relevancia humana, política y estética [...] Casi siempre fruto de la expresión personal de un artista [...] Donde, casi siempre, surgen las cosas de valor permanente, llámese arte o como se quiera” (Álvarez, L. A. 1992.

42). Vio también como causas de su dificultad: los intereses de los monopolios de la distribución comercial (Cine Colombia), que impedían lograr el circuito hasta alcanzar la exhibición de las películas; y la voluntad caprichosa de ciertos autores por realizar una película, cualquiera que sea, antes que pensar estrategias para su adecuada distribución y exhibición. Las políticas de fomento han debido articular: estrategias que aseguraran a la producción un circuito de distribución y exhibición (televisión y video en buenas condiciones de horarios y señal), a pesar de los intereses comerciales de las distribuidoras de cine internacional; con la promoción de un cine que exprese originalmente la imagen del país siendo útil para nuestro público; y la formación de este público, empezando por comprender su actual estado para hacer madurar su nivel en la recepción. Álvarez cita al cercano cine boliviano y peruano como ejemplos del cine que debía fomentarse: un “cine de gente de cine hecho con sensibilidad de cineastas y no un cine con complejo de culpa que se pasa pidiendo padrinzos” (Álvarez, L. A. 1992. 41). Pero sobre todo su discurso propendió por un cine colombiano, que preocupado de su recepción por el público no se resuelva como populismo comercial, y que surgiendo de la creación de un artista no se distancie del contexto al que se debe dirigir en primera instancia, este debe ser “el cine de identidad colombiana, [...] que refleja la realidad nacional, colectiva o individual, [...] que rescata los modos de ser regionales y el espectro cultural del país, el que identifica valores y anti-valores y asume una actitud crítica frente a la organización social, el que toma posición ante hechos concretos o ante vicios y virtudes permanentes, el que toma posición ante hechos concretos o ante vicios o virtudes permanentes, el que propone, sacude, polemiza, se indigna o entusiasma por cosas y hechos que para nosotros son identificables y comprensibles, el que parte de los elementos, imágenes y sonidos que tienen que ver con este país para crear propuestas estéticas, ideas, narraciones” (Álvarez, L. A. 1992. 43). La metáfora del cine para Álvarez fue la del espejo y su función esencial,

la de reflejar una realidad colombiana. Concluye este texto “este asunto que tiene que ver con la imagen que el país tiene de sí mismo, con la posibilidad de que algún día pueda mirarse en un espejo auténtico y no en las distorsiones de los ajenos” (Álvarez, L. A. 1992. 48).

*En su otro texto “El Cine colombiano: en los ochentas: ya hay con quien pero no hay como”, empieza por celebrar, tras una década de intentos no logrados plenamente, la obra de Víctor Gaviria Rodrigo D. No futuro (1990). En esta Álvarez encuentra lo que en el texto anterior exigía al cine colombiano: “el primer ejemplo legítimo y acabado de ese cine que ya no creíamos posible” (Álvarez, L. A. 1992. 51). Es Rodrigo D. No futuro, y en general el cine de Gaviria, la obra que resume el canon estético que Álvarez promovía desde la crítica: unas imágenes que lejos de la caricatura y el populismo ofrezcan un reflejo auténtico de la realidad y el hombre colombiano, una obra que además ha tomado la mejor lección del neorrealismo italiano. Luego continúa su balance del cine de los ochenta, reconociendo los intentos de otros autores como Carlos Mayolo, Pacho Botía y Sergio Cabrera, pero examinando como la confusión de los propósitos de Focine y los desmedidos intereses comerciales de Cine Colombia fueron los mayores obstáculos para el cine colombiano. Reconoce en todo caso grandes aportes al final de esta década en la creación de la Fundación de Patrimonio*

*Fílmico, como salva guarda de las imágenes encargadas de reflejar nuestra pasada realidad nacional, y la de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, encargada de formar a quienes deberán propender a esta misma función en el futuro.*

Más de 10 años después, en 1995 Álvarez da una conferencia en la Cinemateca Distrital que titula “Reflexiones desordenadas”, centrándose en el problema de la región en el cine colombiano. Define al país como un país hablado, es decir, con una escasísima tradición visual que ha generado en buena medida su incipiente desarrollo cinematográfico. Exalta una escasa tradición visual lograda de manera positiva en Melitón Rodríguez y Fernando Botero, en quienes ve como “realmente se pintó a Colombia” (Álvarez, L. A. 1998. 52). Encuentra en algunas excepciones de cine regional (Botía o Gaviria) un fuerte nexo con lo regional de donde le parece que surgen imágenes mucho más auténticas que reflejan una identidad nacional: “lo que continua teniendo validez es aquello cuya perspectiva es “regional”, es decir, está claramente enquistada en un ambiente, en un modo de entender la vida que nunca es colombiano a secas sino, antioqueño, valluno, costeño y, por supuesto, bogotano” (Álvarez, L. A. 1992. 54). Entonces retoma los ejemplos de Arzuaga y quizá Julio Luzardo que, aunque con lamentable solución técnica, son los pocos donde se refleja la imagen del hombre colombiano, junto a la celebrada *Rodrigo D. No futuro*: “Gaviria ha sido el único director de cine de ficción (exceptuando a Arzuaga y los primeros trabajos de Carlos Mayolo), en cuya obra es totalmente reconocible el hombre colombiano y su entorno” (Álvarez, L. A. 1992. 61).

---

---

# José María Arzuaga

un modelo de autor a retomar.

EN “Esa Ingenua ilusión” publicado en el *Magazine Dominical* del *El Espectador* el 29 de enero de 1967, Carlos Álvarez realizó un balance del presente del cine colombiano en el que subraya el papel de José María Arzuaga y sobre todo de su reciente *Pasado meridiano*: “el film más serio que ha hecho el cine colombiano a través de muchos años de su escasa filmografía” (Álvarez. C. 29). En este da cuenta brevemente de la historia y personajes de *Pasado meridiano* relacionándola con la de *Raíces de piedra*, encontrando en ellas el tema de la soledad del hombre, no la angustia que parece producirse en el alma del burgués, sino la desintegración social e impotencia del hombre reducido a su valor de producción de capital: sean el celador o el obrero. Ve cómo *Pasado meridiano* capta la “soledad terrible en que se mueve el hombre que por cuestión clasista no ha conocido todavía la llamada soledad de la angustia burguesa” (Álvarez. C. 31). En la revista *Nova* # 5 y 6 de julio del mismo año, amplió su visión de Arzuaga y específicamente de *Pasado Meridiano* en el texto “El Hombre de Arzuaga”. Ante todo analiza sus películas, no como cine colombiano ni español, la nacionalidad de Arzuaga, sino como cine que habla del hombre universal como “ser social, como persona que necesita comunicación, calor, amistad [...] El hombre de hoy: el hombre solo. Una soledad que no proviene de la

angustia, de moda o no”. Agrega que en el caso de este hombre, se trata de un producto del desarrollo de la clase burguesa “que ha construido sus bases sobre factores que han alienado al hombre” (Álvarez. C. 35). Para el libro que compiló estos textos en 1989, Álvarez afirma además que “Arzuaga representó con total propiedad al director de cine colombiano de la década de los sesenta. A un inexistente director estructurado sobre necesidades artísticas, que era a su vez limitado por las escasísimas empresas productoras, dedicado a sobrevivir con el cine publicitario y consciente de su impotencia” (Álvarez. C. 34). Imagen que se refleja en la primera parte de *Pasado Meridiano*, en donde retrata el trabajo, intereses y personalidades, de una agencia de publicidad, “que incluye un documental demagógico, patéticos avisos de prensa, una frustrada demostración práctica de la técnica persuasiva empleada, que luego es ahogada en una función de cine rojo, whisky y chicas “amables y comprensivas” especialmente invitadas para “ablandar” al cliente” (Álvarez. C. 30).

En el primer número de *Ojo al cine* (1974), Andrés Caicedo publica una extensa crítica sobre *Raíces de piedra* y *Pasado Meridiano* y una entrevista a José María Arzuaga, realizada en conjunto con Luís Ospina. En su análisis, secuencia por secuencia de estas dos películas, rescata su inusual valor en el contexto nacional, y lamenta la poca influencia que puedan tener una década después de realizadas e injustamente censuradas: “teniendo siempre en cuenta que se trata de films realizados según urgencias de inspiración (sobre todo *Pasado Meridiano*), por lo cual, cuando la censura los prohíbe, Arzuaga, considerando ya saciada su necesidad, se desentiende de ellos, y así nunca han podido exhibirse en función comercial normal”. Para Caicedo, la censura a estas películas, más que por mala calidad técnica, fue impuesta por algunas escenas de sexo, ciertos diálogos en el caso de *Raíces de piedra*, y sobre todo por la “imagen más

bien amarga y despojada del hombre colombiano” (Caicedo. 286). Caicedo reconoce la misma imagen que Carlos Álvarez brinda de Arzuaga, la de un cineasta inspirado, honesto y auténtico, pero atrapado por las circunstancias de la producción nacional en la publicidad: “Para el cineasta colombiano obtener una buena mañana una idea genial es algo que lo emparenta con el desastre: entre la idea y la realización, media, literalmente, la seguridad económica personal ¿De qué entonces han servido dos películas que han relegado a Arzuaga a la única ocupación de las cuñas, también por lo que tiene una familia por la que responder?” (Caicedo. 284). La apreciación y valoración que Caicedo hace sobre la obra de Arzuaga, también como la de Carlos Álvarez, es la del mejor ejemplo en el escaso panorama del cine nacional: “*Raíces de piedra* y *Pasado meridiano* son las muestras más representativas de los caminos por donde podría tomar el cine colombiano, si no por organización de materia, por mostración, sí por las preocupaciones que ambas películas evidencian” (Caicedo. 284). Define esta obra, como el mismo Arzuaga lo expresa en su entrevista en el mismo número de la revista, como un reportaje de la “cultura de la pobreza”, que para Caicedo por extensión se aproxima también a una “cultura de la locura” y “de la crueldad”, que hacen pensar tanto en las “estéticas del hambre y de la violencia” de Glauber Rocha, como en su propio intento por una “estética del terror”, esbozada en “El Crítico, en busca de la paz...”. A partir de esta presentación y toma de posición, el crítico describe las líneas argumentales y desarrolla un extenso y minucioso análisis de algunas secuencias de las dos películas, encontrando en ellas el aporte de un “esquema narrativo neorrealista” a las obvias narrativas del cine nacional, una primera introducción a relatos elípticos guiados por el azar, retratos crudamente realistas, personajes involucrados y productos de su contexto social, y una consciente preocupación por los cánones de belleza cinematográfica que dictamina la publicidad. También ve en

algunos de sus defectos técnicos (fotografía, sonido, doblajes de diálogos, falsos *racords* en el montaje), como Arzuaga los utiliza a manera de efectos expresivos para acentuar la fealdad del mundo que retrata y su “diatriba en contra de la publicidad”. Al final el crítico vuelve a resaltar como *Pasado meridiano* y *Raíces de piedra*, contienen en “sus mejores momentos una visión del hombre colombiano inédita hasta el momento en nuestro cine”, que demuestra el interés que tiene el autor por “la condición de vida de la clase explotada en Colombia”. Estas conclusiones hacen preguntarse a Caicedo “¿hasta qué punto el mal gusto creativo [...] haya influido en la factura final (técnica) del film?”, hasta lograr que el “mal gusto triunfe por la vía del absurdo” (Caicedo. 292), aunque considere finalmente que tanto las películas como el público hubieran merecido un mejor acabado.

En tres textos distanciados en el tiempo, Luis Alberto Álvarez aludió a la obra de Arzuaga rápidamente. En “En contra de lugares comunes” publicado en 1983 en *El Colombiano*, denuncia primero sus defectos para rescatar luego su intento de mostrar y reflejar la más auténtica realidad colombiana: “Si el cine que José María Arzuaga hizo en los años sesenta (*Raíces de Piedra* y *Pasado Meridiano*), no tuviera la desventaja de defectos técnicos que lo hacen fatigoso de ver, podría ser algo así como los clásicos del neorrealismo, un cine que podría presentarse una y otra vez, porque sus historias son legítimas y porque sus personajes, captados hace tres décadas, son todavía auténticos y convincentes, porque sus soluciones visuales, su puesta en escena y los ambientes que describe son la más auténtica Colombia” (Álvarez, L. A. 1988. 11). Doce años después en su conferencia de 1995 “Reflexiones desordenadas”, insiste en esta apreciación: “La positiva y frustrada tendencia “neorrealista” de los sesenta, representada en José María Arzuaga y Julio Luzardo, no parece haber tocado para nada al cine hecho fuera de la capital” (Álvarez, L. A. 1988. 58). A final de los ochenta en “El cine colombiano y la crítica: la

necesidad del diálogo”, es mucho más drástico en su apreciación de la obra de Arzuaga, quien “nos dejó una herencia que es más lo que pudo haber sido que lo que en realidad fue” (Álvarez, L. A. 1992. 62). En cambio en su ensayo escrito en conjunto con Víctor Gaviria “Las Latas en el fondo del río; El cine colombiano visto desde la Provincia”, publicado en la revista *Cine* # 8 de 1981, los dos autores le dedican un mayor espacio a la obra de Arzuaga (*Raíces de piedra* y *Pasado meridiano*), rescatando sus grandes valores: su concepción del espacio y el movimiento de sus personajes integrándose a este, como también la puesta en escena que pone en relación los personajes y objetos con los movimientos de cámara. “El modo como se mueven los personajes en las películas de Arzuaga, la manera en que están integrados a su mundo, un hombre bañándose en una terraza, un loco y su hija en un despeñadero de barriada, los empleados y los guachimanos en una oficina, son un fenómeno, una apariencia única y hasta ahora no repetida” (Álvarez, L. A. y Gaviria, V. 1981). Arzuaga está en diálogo con las búsquedas del neorrealismo italiano y sus “respetuosas esperas”, y la sensibilidad del nuevo cine de los sesenta, sin ser snob, sino simplemente observando al hombre en su contexto antes que intentando narrar argumentos tomados de manuales de guión. Sin embargo el problema radica en su técnica inadecuada: “sus *dollys*, su cámara en mano, sus angulaciones, no están realizadas por operadores de cámara confiables y en sus directores de fotografía no encuentra quién sepa crear una belleza en la realización que corresponda a la perceptible belleza en la concepción” (Álvarez y Gaviria. 1981). El suyo es un cine altamente intuitivo, terco y valiente, en el que no renuncia a sus ideas, pero donde aunque “se imagina lo que se está queriendo decir [...] termina por no ser dicho”; pero a pesar de sus deficiencias técnicas, parece que “no puede quedarse sin saltar, aunque el salto pueda no parecer ornamental y produzca quebraduras” (Álvarez y Gaviria. 1981). Es un cine de la mirada, a veces a distancia aunque dignamente incisiva, como la que registra el “ataque de locura del personaje de *Raíces de*

*piedra*, temblando en la acera como un epiléptico, a través de la vitrina de un almacén en donde se destaca, sin inmutarse, perfecto y elegante, un avión publicitario de juguete”; o al personaje de *Pasado meridiano* que “corre dejando a su espalda a su novia reciente, en manos de una barra de muchachos que ha comenzado a violarla” (Álvarez y Gaviria. 1981). Álvarez y Gaviria observan como a principio de los ochenta, aunque se tenga un cine con menos defectos técnicos que el de Arzuaga, se ha perdido la osadía de “dar el salto al vacío”, por querer parecer mejor realizado. Como muestra de “salto al vacío” se refieren al “complejo movimiento de cámara en el banco en *Pasado meridiano*, que en su torpeza actual deja entrever uno de los momentos más maravillosos del cine colombiano” (Álvarez y Gaviria. 1981).

*El cine de Arzuaga sirve a estos tres críticos de cine como ejemplo de tres diferentes propuestas para el cine en Colombia. Coinciden en celebrar en sus dos películas la forma de acercarse a la realidad, indagando sobre la soledad del hombre moderno, de manera cruda y con total honestidad, como también la forma como se exige en ellas un espectador desalienado. Para Carlos Álvarez en 1967, Pasado Meridiano es la película más seria hecha en Colombia, no objeta sus defectos técnicos sino que más bien muestra como fueron disculpas para que la censura la prohibiera. Para él, Arzuaga ha sabido retratar por primera vez en el cine colombiano la soledad y alienación del hombre moderno y universal, es decir, producto del desarrollo capitalista de la clase burguesa, un ser social, necesitado de comunicación, calor, amistad, una “soledad*

*que no proviene de la angustia” burguesa y sus modas (Álvarez, C. 1989. 35). Andrés Caicedo encuentra en ciertos defectos técnicos de sus películas un efecto expresivo con el que parece identificarse: el reportaje de Arzuaga a la “cultura de la pobreza”, y sus prolongaciones hacia una “cultura de la locura” y “de la crueldad”, y quizá lo que Caicedo ha llamado una “estética del terror”, en donde se puede justificar que el “mal gusto triunfe por la vía del absurdo” (Caicedo. 1999. 292). En cambio Luis Alberto Álvarez lamenta los defectos técnicos que han dificultado la visión de estos intentos por hacer un auténtico cine colombiano. Pero el mismo Álvarez con Gaviria, se preguntan desde la provincia si finalmente vale la pena retornar a Arzuaga, no tanto para promover un culto a algo que no está “suficientemente elaborado como para constituirse en modelo, sino como un modo de ver, una aproximación, una sensibilidad de la que necesitamos urgentemente” (Álvarez A. y Gaviria, V. 1981). En relación con la forma en que se representa la realidad colombiana, Caicedo y Luis Alberto Álvarez coinciden al encontrar en Raíces de Piedra y Pasado Meridiano la imagen del hombre colombiano en su propio contexto, mientras que para Carlos Álvarez se trata de la imagen de un hombre universal solitario y alienado por el desarrollo de la clase burguesa y el capitalismo.*

---

## Mauricio Durán

---

➤ Docente de la Universidad Javeriana.

## Bibliografía

AA. VV. “Los Espectadores Intensivos” en *Kinetoscopio* # 73, 2005. Centro Colombo Americano, Medellín.

ÁLVAREZ, Carlos. “El Tercer cine colombiano” en Cuadro # 4, 1978. Medellín.

ÁLVAREZ, Carlos. *Sobre cine Colombiano y Latinoamericano*. 1989, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

ÁLVAREZ, Luís Alberto. *Páginas de Cine*, Volumen 1. 1988, Universidad de Antioquia, Medellín.

ÁLVAREZ, Luís Alberto. *Páginas de Cine*, Volumen 2. 1992, Universidad de Antioquia, Medellín.

ÁLVAREZ, Luís Alberto. *Páginas de Cine*, Volumen 3. 1998, Universidad de Antioquia, Medellín.

ÁLVAREZ, Luís Alberto y GAVIRIA, Víctor. “Las Latas en el fondo del río: El cine colombiano visto desde la Provincia”, en *Cine* # 8, 1981, Focine, Bogotá.

ARBELÁEZ, Ramiro y COBO BORDA, Juan Gustavo. *La Crítica de cine, una historia en textos*. 2011, Proimágenes y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

BOLIVAR, Manuel. “Algunas opiniones sobre la crítica de cine en Colombia” en *Cuadro* # 6. 1978. Bogotá.

CAICEDO, Andrés. *Ojo al cine*. 1999, Grupo Editorial Norma, Bogotá.

CHAPARRO, Hugo. “El crítico como director” en *Kinetoscopio* # 17, 1993. Medellín.

DUQUE, Lisandro. “A La Crítica con cariño” en *Cinemateca* # 6, enero 1979. Cinemateca Distrital, Bogotá.

MANRIQUE, Jaime. *Notas de cine, confesiones de un crítico amateur*. 1979, Carlos Valencia Editores, Bogotá.

MARTÍNEZ, Hernando. “El Cine colombiano, a la luz de otros cines” en *Gaceta de Colcultura* # 5, 1975, Colcultura, Bogotá.

MONTOYA, Cesar Augusto. “El Crítico de cine” en *Kinetoscopio* # 38, 1996, C. C. A. de Medellín.

MORA, Orlando. “Cinco hipótesis sobre el cine colombiano” en *Cuadro* # 6, 1977. Medellín.

MORA, Orlando. “La crítica de cine en Colombia. De la disección de un cadáver a la vida de un film” en *Cinemateca* # 10, 2000. Cinemateca Distrital, Bogotá.

NIETO, Jorge. “El Caso crítico” en *Cuadernos de cine* # 3, 1977. Bogotá.

OSORIO, Oswaldo. “La crítica de cine: el oficio del siglo pasado” en *Kinetoscopio* # 54, 2000. C. C. A. de Medellín.

OSSA, Germán “Anotaciones sobre la crítica de cine en Colombia” en *Comunicarte* # 4, 1977. Bogotá.

VALENCIA, Hernando. “Modalidades de la crítica” en *Crónicas de cine*. 1974, Cinemateca Distrital, Bogotá.

VALVERDE, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. 1978, Editorial Toronuevo, Cali.

VÉLEZ, María Antonia. “Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos”, en *Los Pasos sobre las huellas. Ensayos sobre Crítica de arte*. 2007. Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, Bogotá.

SALCEDO, Hernando. “Sobre Crítica y críticos de cine” en *Gaceta de Colcultura* # 5, 1975, Colcultura, Bogotá.

SIERRA, Hector. “Sobre crítica cinematográfica y crítica de arte” en *Kinetoscopio* # 13, 1992. C. C. A. de Medellín.

TESHOME, Gabriel. “Hacia una teoría crítica de las películas del tercer mundo” en *Arcadia va al cine* # 18, 1988. Bogotá.

ZULUAGA, Pedro Adrian. “Revistas de cine en Colombia. La otra misma historia” en *Cuadernos de cine colombiano* # 6, 2005. Cinemateca Distrital, Bogotá.