

LA CRÍTICA DE CINE EN COLOMBIA EN LOS AÑOS CINCUENTA

Los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán

➤ *Comentarios críticos sobre: Las películas: La aventura, La noche, tres obras, Camilo el cura guerrillero en Oficio Crítico y en Mito 8 : La estrada.*

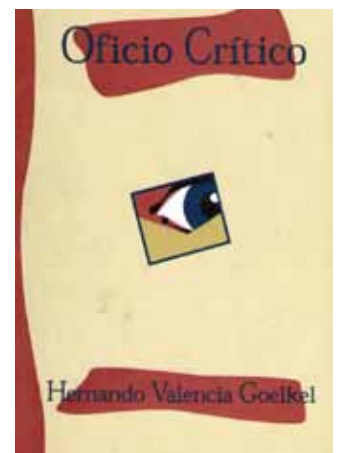
Pedro Adrián Zuluaga

Resumen:

El artículo examina las condiciones que permitieron que en la década de 1950 surgiera una crítica de cine en Colombia sintonizada con los debates de la modernidad cinematográfica. Se sitúan y valoran fundamentalmente los aportes de dos críticos: Jorge Gaitán Durán (1925-1962) y Hernando Valencia Goelkel (1928-2004), quienes coincidieron en el grupo que impulsó la revista Mito (1955-1962), pero al mismo tiempo escribieron crítica para medios masivos. El artículo analiza como el trabajo de crítica de estos dos intelectuales contribuyó a posicionar el cine en el debate cultural, reconocer la especificidad de su lenguaje y desmarcarlo de las agendas del poder.

Palabras Claves

Crítica de cine,
cine colombiano,
cinematografía, debate.



DESDE MEDIADOS DE la década de 1950, empezaron a madurar en Colombia las condiciones para un cambio de dirección en la crítica de cine, que hasta entonces había sido casi siempre un ejercicio de carácter anecdótico cuando no publicitario, sazonado con la reflexión filosófica o sociológica a partir de las películas y el ritual alrededor de su consumo. Juan Gustavo Cobo Borda describe este ambiente de recepción: “El negocio del cine, hecho de arte y técnica, de innovación y comercialización, continuaba su marcha. Y a su lado, siempre, la tradición de la nota de prensa o la redacción del comentario hecho en Colombia”¹

Acontecimientos aislados en apariencia aunque conectados a un contexto latinoamericano y mundial, permitieron en esa década la consolidación de nuevos enfoques en el consumo especializado de películas dentro de un campo intelectual hasta entonces mayoritariamente reacio a emprender el diálogo entre el cine y otras manifestaciones de la cultura, más allá de las previsible adaptaciones literarias, frecuentes desde el origen mismo del largometraje colombiano.²

La creación en 1949 del Cineclub de Colombia, en cabeza del catalán Luis Vicens, representó el comienzo de una exhibición alternativa a los circuitos comerciales, industriales o no. En torno al emblemático Cineclub, cuya primera proyección correspondió a *Los niños del paraíso* de Marcel Carné, se reunió un grupo de intelectuales de diverso origen, pero que coincidía en un interés y reconocimiento del cine como un arte autónomo y del presente, o que por lo menos iría elaborando esa conciencia. A mediados de

la década, Jorge Gaitán Durán (1925-1962), va a decir que el cine “tiene la edad física del hombre moderno y se nutre de toda la historia”.³

Hernando Salcedo Silva, Alejandro Obregón, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Hernando Valencia Goelkel, Álvaro Castaño Castillo frecuentaban las sesiones del Cineclub y actuaron como legitimadores del cine desde las posiciones de privilegio que empezaban a ocupar en el campo cultural colombiano. La fundación de la Cinemateca Colombiana en 1957, bajo el ala protectora del Cineclub, fue una evolución natural del respeto y atención que empezaba a merecer el cine, de su consideración patrimonial y de la sentida necesidad de ir creando las condiciones para estudiar y valorar su tradición. En eso, el país respondía, con la precariedad de medios propia de la época, a un movimiento internacional de creación de cinematecas y formación de públicos especializados.

Antes de que en los medios de comunicación del país empezaran a aparecer en las décadas de 1950 y 1960 las columnas de Gabriel García Márquez, Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva, Francisco Norden, Guillermo Angulo y Álvaro González, entre otros, merecen destacarse dos antecesores, que anunciaron algunos rasgos de modernidad en la crítica cinematográfica nacional: Camilo Correa y Luis David Peña.

El primero de ellos escribió en la década de 1940 en la revista *Micro* y en el periódico *El Colombiano*, y desde ambas tribunas instigó permanentemente a favor de un cine nacional. Con el paso de los años él mismo se convirtió en director y empresario, esto último a través de las productoras Pelco y Procinal, y se embarcó en la frustrada aventura de *Colombia linda* (1955), un largometraje célebre por la desproporción entre el Camilo Correa crítico y su paso a los hechos.

1 Juan Gustavo Cobo Borda, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine” (prólogo), *La crítica de cine. Una historia en textos*, Bogotá, Proimágenes en Movimiento /Universidad Nacional, 2011, p. 18.

2 *María* (1922), una adaptación de la novela de Jorge Isaacs, es considerado hoy el primer largometraje de ficción colombiano. Ver: *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico, 2005.

3 Jorge Gaitán Durán, “Notas sobre La Strada”, *Mito*, núm. 8, año II, Bogotá, junio-julio 1956, p. 127.

El segundo, Luis David Peña, escribió entre 1948 y 1952 en *Jornada*, *El Tiempo* y *El Espectador*. Aunque menos interesado en el cine nacional que Correa, resulta en cambio muy llamativo que en algunas de sus columnas llegó a tener clara conciencia del director como autor: “Carne posee una personalidad definida que se revela en todas las modalidades de sus películas” (escribe, por ejemplo, sobre Marcel Carne).⁴

En los cincuenta el país atravesó por un fuerte remezón político e intelectual, que redefinió las tensiones entre centro y periferia, tradición y modernidad, y de alguna manera alta cultura y otras manifestaciones como la cultura no letrada y la cultura de masas. Gabriel García Márquez es hijo de esta coyuntura. Su crítica cinematográfica se publicó fundamentalmente en el periódico *El Espectador*, diario al que se vinculó como redactor en 1954, en plena dictadura de Rojas Pinilla; aunque ya en “La jirafa”, sus célebres columnas escritas en su época costeña, perpetró algunos comentarios cinematográficos. Jacques Gilard menciona que en su periodo cartagenero, García Márquez escribió una nota hostil al sistema de Hollywood y una defensa del cine europeo, al mismo tiempo que demostraba su aprecio por Orson Welles y Chaplin. Gilard también destaca el entusiasmo de García Márquez ante *Ladrón de bicicletas*, por su “autenticidad humana” y su método “parecido a la vida”.⁵

Al parecer García Márquez tuvo acceso no sólo a muchas películas sino a material bibliográfico sobre cine a través de sus amigos Cepeda Samudio y Luis Vicens (quien en Europa había trabajado en *L'Ecran Français*), lo que le permitía exhibir mucha erudición en la columna que sostuvo en *El Espectador*; esta columna se llamó “Estrenos de la semana”, y se publi-

có entre 1954 y 1955. Es el propio Gilard quien habla del combate de García Márquez por la creación de un cine colombiano,⁶ y confía en que en esa lucha radica el interés que los comentarios de cine del Nobel pudieran tener, más allá de que en sí misma fuera una buena crítica:

A los historiadores del cine en Colombia, y de la crítica colombiana de cine, les corresponderá apreciar la eficacia de lo que se hizo en la prensa del país en los años 50 y principios de los 60. Puede ser una impresión errónea, pero es como una obligación decirlo aquí:

las refinadas notas de Hernando Valencia Goelkel, tan exclusivamente estéticas, es probable que tuvieran un papel superior a las de García Márquez en la génesis de un

4 Luis David Peña, “Gabin”, *El Espectador*, marzo de 1950, citado por Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial América Latina, 1978, p. 209.

5 Jacques Gilard, “Prólogo”, en: Gabriel García Márquez, *Entre cachacos-1. Obra periodística Vol. III*, 1ra edición, Bogotá, Oveja Negra, 1983, p. 23.

6 Al respecto, es llamativo lo que Gabriel García Márquez escribe de un documental dirigido por Jorge Valdivieso sobre el departamento de Boyacá y patrocinado por Bavaria: “Es preciso destacar la calidad de este trabajo, sin lugar a dudas el mejor que hasta el momento se ha hecho y presentado en Colombia, no sólo por su puro valor cinematográfico, por su interés periodístico y la discreción de la propaganda, sino especialmente por la manera cómo ha sido utilizado el color, en un país donde todavía no se ha hecho nada valioso en blanco y negro. Este documental demuestra que, en la ruta de los grandes tropiezos, el cine nacional está llegando a alguna parte...”. Merece situarse esta afirmación en relación con el entusiasmo que mostró Marta Traba en comentarios aislados, aunque ya en los años sesenta, sobre el paisaje en el cine de Norden y como el cine estaba mostrando el país de una forma única y nueva, y otro comentario de la crítica argentina acerca de *Bellas artes*, un corto de Jorge Pinto, comentario muy elogioso en torno al uso del color y lo plástico en el cine por parte de este director.

cine nacional, incluso admitiendo que tuvieron la gran ventaja de aparecer en un momento más propicio.

Las cónicas de García Márquez sobre cine quizá no aporten nada nuevo ni nada positivo al conjunto de su obra. No hay comparación posible con “La Jirafa” o los reportajes que por sí solos merecen ser rescatados y divulgados. Pero también es verdad que pueden contribuir a un mejor conocimiento de cómo se fue forjando la obra y aclarar aspectos importantes del proceso creativo.⁷

Lo cierto es que Valencia Goelkel y García Márquez, como por cierto también Gaitán Durán, tuvieron en esta época poco acceso a la producción histórica del cine hecho en el país, y no estaba entre sus propósitos sentar las bases para la recuperación de un acervo patrimonial, como si fue claro en otro crítico de la época, Hernando Salcedo Silva. Esas limitaciones de acceso “justifican” el hecho de que se atrevieran a hacer afirmaciones tan sumarias como las de García Márquez en torno al cortometraje de Jorge Valdivieso o la que posteriormente suscribirá Valencia Goelkel a propósito de *Camilo, el Cura Guerrillero*, de Francisco Norden.

Aun así, la triada Gabriel García Márquez, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel es tradicionalmente reconocida como el parte aguas de la crítica de cine en Colombia: “...la verdadera aparición de la crítica de cine coincide con aquellos años cuando Jorge Gaitán Durán la inicia en *El Espectador* y al irse a Europa se la deja a Gabriel García Márquez, quien la ejerce de 1954 a julio de

1955 en dicho diario. Y cuando Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel fundan *Mito* (1955-1962), y Valencia Goelkel critica y analiza películas en *Cromos*. Ése es el punto de partida de la crítica de cine en Colombia”;⁸ aunque vistos individualmente el estilo, influencias y visión del cine de los tres escritores tiene matices dignos de considerar.

dos críticos en la encrucijada

Este texto se ocupa fundamentalmente de los aportes de dos críticos: Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel (1928-2004), quienes confluyeron en la experiencia fundacional de *Mito* y en el hecho de haber escrito sobre cine para medios masivos –*El Espectador* en el primer caso y *Cromos* en el segundo–, pero que al mismo tiempo desarrollaron trayectorias intelectuales muy distintas, la primera de ellas –la de Gaitán Durán– malograda por su temprana muerte.

En *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo es directo en su afirmación: “En medio de tanta mediocridad y lugar común resalta la figura del primer crítico que enfrentó con profundidad el cine. Hernando Valencia Goelkel. De entrada me atrevo a afirmar que se adelantó a su época.”⁹ La obra crítica de Valencia Goelkel, no sólo en torno al cine sino también a la literatura, ha sido recogida en libros como *El arte*

8 Juan Gustavo Cobo Borda, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine”, *Art. Cit.*, p. 20.

9 Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, *Op. Cit.*, p. 212.

7 *Ibid.*, p. 25.

viejo de hacer novelas, *Crónicas de libros*, *Oficio crítico*, *La lección del olvidado* y *Crónicas de cine*, pero aún así, la valoración de su enorme aporte a la circulación de las ideas en Colombia y el talante “adelantado” de las mismas, parecería insuficientemente valorado. Para el también crítico y amigo personal de Valencia Goelkel, Alberto Navarro, sus

...reflexiones sobre el quehacer literario pueden equipararse a las de Edmund Wilson u Octavio Paz. Sin embargo, entre nosotros su reputación no trascendió al público general y su importancia no era reconocida fuera de un pequeño círculo, principalmente académico, que casi podría considerarse elitista. A esto contribuyó, no debe quedar la menor duda, su discreción personal. Pero otras fueron las circunstancias fuera de Colombia, donde escritores como Octavio Paz y Julio Ramón Ribeyro hablaban de él como uno de los mayores críticos literarios del continente.¹⁰

La celebridad que ha alcanzado en la cultura colombiana la revista *Mito*, e incluso el hecho de haberse convertido en el nombre de una generación de poetas e intelectuales, quizá haya también contribuido a opacar el extraordinario aporte individual de una figura como la de Valencia Goelkel. Si bien algunos de sus ensayos sobre cine aparecieron en esta revista, tanto como en su continuadora, la revista *Eco*, fue en una revista de interés general como *Cromos* donde Valencia Goelkel “publicaría, por varios años, semana tras semana, lo que pensaba de las películas en la cartelera bogotana y son esas consideraciones las que constituyen el

grueso de su obra sobre el cine”.¹¹ También el diario *El Tiempo* publicó las críticas cinematográficas de Valencia Goelkel, a las que desde ya, por la amplitud de sus preocupaciones, la conexión con los problemas culturales de su tiempo y los vínculos con otras disciplinas artísticas habría que darles el estatuto de ensayos, en la misma categoría que tienen los trabajos, por ejemplo, de un Hernando Téllez.

Como lo pone de relieve Hernando Martínez Pardo, una primera consideración para situar el aporte de Valencia Goelkel está en la capacidad del ensayista para distinguir un lenguaje cinematográfico independiente de otros lenguajes de mayor tradición y respetabilidad en la historia de la cultura.

No es una contradicción, el dominio de la lengua propia es lo que capacita para aprender otra extranjera, el dominio de un lenguaje como el literario permite comprender las características de otro –como el cinematográfico– a condición de que exista la conciencia del diferenciar. No es una relación automática. El caso más frecuente es el del literato que enfoca una película como si fuera un libro, fenómeno comparable al del psicólogo que analiza una película como si fuera su paciente, o al del sociólogo que la analiza como si fuera la realidad.¹²

En el mismo sentido, y como prueba del interés de Valencia Goelkel por despojar el análisis fílmico de todo elemento espurio, escribe sobre *La noche* (Dir. Michelangelo Antonioni, 1961):

¹⁰ Alberto Navarro, “Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)”, *Cuadernos de Cine Colombiano Nueva Época*, núm. 6, Bogotá, 2005, p. 20.

¹¹ *Ibid.*

¹² Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, *Op. Cit.*, p. 212.

...un filme debe ser algo suficiente y cerrado; algo total, compacto y liso como una piedra de río. Todos los métodos de aproximación a su periferia –la historia, la sociología, el psicoanálisis, todas las herramientas de la erudición o de la cultura– son legítimos, útiles y, hasta cierto punto, indispensables; pero todos son también en última instancia inesenciales, en cuanto (y esto en el mejor de los casos) no hacen sino añadir ciertas claridades a algo previo, a algo que ya estaba ahí, en la materia del cuadro, de la estatua o del filme.¹³

...este argumento, llevado al cine por el fotógrafo, el director musical, el guionista y el propio Stevens, se convierte en una película inolvidable. Lo cual es una prueba adicional de una realidad que mucha gente insiste en ignorar o en refutar: la existencia de un modo de expresión artística llamado cine, cuyas manifestaciones son enteramente propias y, por lo tanto, intraducibles e insustituibles. Shane en forma de libro, o de argumento para la radio, o de pieza teatral, sería, seguramente, intolerable; y la misma indigencia de la aventura –indigencia según el criterio, generalmente literario, con que solemos juzgar el guión cinematográfico– contribuye a esclarecer, por contraste, la autonomía de la creación fílmica.¹⁵

De algún modo, el propio Valencia Goelkel estaría refutando en el comentario anterior la valoración que se ha hecho de su crítica por el hecho de “traer a colación una amplia gama de los temas de la época, estableciendo las conexiones que una película tenía con otras de naturaleza similar o diferente, y con el entorno general en que había sido hecha y era exhibida al público”.¹⁴ A esto se volverá más adelante en sus implicaciones más amplias a la hora de ubicar las coordenadas de una época por parte del crítico cultural, pero por ahora vale la pena decir que esta erudición, expresada siempre sin pedantería, resultaba más un medio que un fin.

Sobre la autonomía del cine resulta ejemplarizante el comentario de Valencia Goelkel en torno a *Shane* (Dir. George Stevens, 1953), un western no demasiado canónico pero que le sirve al crítico para afirmar la independencia del cine como medio de expresión:

Esa autonomía era puesta a prueba en el caso de las adaptaciones literarias, que se habían convertido en un caballito de batalla de los comentaristas, para afirmar la supremacía de un medio sobre otro. Si bien el cine había mirado la literatura en busca de argumentos, medios de expresión y por supuesto legitimidad cultural, los críticos con frecuencia perseveraban en un respeto reverencial por la intocabilidad del canon literario, salvo para fines de ilustración o de una eventual ampliación de su público, pero siempre a costa de un empobrecimiento de la experiencia estética. La crítica sobre la adaptación de *El viejo y el mar*, dirigida por Preston Sturges en 1958, a partir de la novela de Hemingway, demuestra que Valencia Goelkel iba en otra dirección.

¹³ Hernando Valencia Goelkel, “La noche”, *Oficio crítico*, Bogotá, Presidencia de la República, 1997, pp. 393.

¹⁴ Alberto Navarro, “Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)”, *Art. Cit.*, p. 21

¹⁵ Hernando Valencia Goelkel, “Shane”, *Crónicas de cine*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1974, p. 25.

...el espectador tiene la impresión penosa de que en este caso, el cine desempeña el papel ancilar, del llamado material pedagógico: los mapas, los croquis, los dibujos, las fotografías que sirven para ilustrarle a los niños un concepto quizá demasiado abstracto para ellos.

[...] confundieron, bochornosamente, la fidelidad con el servilismo, y la verdad de la apariencia con la apariencia de la verdad.¹⁶

En directa relación con lo anterior estaría la conciencia de los medios técnicos propios con los cuales el cine logra esta autonomía como medio de expresión. En el que es quizá su mejor texto sobre cine, el que escribiera sobre *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, Valencia Goelkel despliega su competencia para el análisis de los elementos intrínsecos del cine como lenguaje, de su familiaridad con las teorías del montaje y el uso de éste desde Griffith hasta Eisenstein pasando por Pudovkin:

Vemos entonces que la estructura del cine de Resnais en “Hiroshima” está especialmente erigida sobre la negación, no sobre la organización. Hemos tomado como ejemplo el plano de la mano que conjura un pasado, y he referido el proceso –más subjetivo– del nacimiento de unas plantas imaginarias. Pero no se trata de planos aislados dentro del filme, ni de una exégesis caprichosa; el procedimiento viene a constituir la médula de “Hiroshima” y, más allá, de todos sus abundantes

virtuosismos técnicos, constituye su esencia verdadera. En el travelling por las calles de la ciudad (después de la serie de secuencias sobre el hospital, el museo, etc.) la cámara se desboca por un ámbito urbano cuya coherencia, cuya realidad están puestas en tela de juicio por el ritornelo de la narración, por la música, por la ansiedad de una fotografía que se niega a detenerse, que rechaza la pausa y la posesión del contorno que recorre.

[...] En suma, los procedimientos técnicos de Resnais, la organización de su filme (la suma de sus recursos expresivos) indica cómo se propuso de una parte violar una serie de convenciones del realismo cinematográfico y de la otra, y, como corolario de la anterior, establecer una nueva realidad fílmica, basada en la refutación de la apariencia.¹⁷

La obra crítica de Jorge Gaitán Durán en torno al cine es mucho más limitada que la de Valencia Goelkel, aunque el lugar de preeminencia que tiene el poeta santandereano en la cultura colombiana, habla muy bien de las jerarquías en la valoración de la creación, por un lado, y del ensayo o la crítica por otro, de parte del campo intelectual colombiano.

Gaitán Durán fue fundador de *Mito* y estuvo vinculado a ella hasta el mismo año de su muerte. Para

16 Hernando Valencia Goelkel, “El viejo y el mar”, *Oficio crítico, Op. Cit.*, pp. 337-338.

17 Hernando Valencia Goelkel, “Hiroshima Mon Amour”, *Oficio crítico, Op. Cit.*, pp. 377-378.

Paola Marín, en “Ética, estética y erotismo: La reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”, un texto escrito para la *Revista Iberoamericana*, la comprensión de la crisis del lenguaje, “es lo que permite acercarse a la importancia que el cine tenía para Gaitán Durán, especialmente por su relación con el problema de la comunicación. En su artículo sobre *La Strada* de Federico Fellini, el poeta plantea cómo el cinematógrafo ‘se forma al mismo tiempo y con la misma fluidez que nuestra propia y cotidiana historia’”.¹⁸ Para el poeta, sigue diciendo Marín, el cine es un arte de síntesis, que une instante y eternidad.

*Continuando con esta inquietud básica, también ve en dicho arte la consonancia entre “mecánica y expresión” que le permite alcanzar la posibilidad de abarcar el ser en toda su ambigüedad (incluida su situación existencial, que no significa un determinismo directo del momento histórico). En el cine, esa síntesis de momento –lo que él denomina su “dimensión vertiginosa” (“El que debe morir”)– y perdurabilidad por un lado, y técnica y expresión por el otro, iluminan la totalidad del razonamiento estético de Gaitán Durán. Esta preocupación por el estilo es lo que denomina “realismo poético”: “El estilo de *La Strada* es pasión pura (...) Eternamente confinado en el signo, ningún personaje literario alcanza semejante riqueza. *Gelsomina* es la realidad de la poesía”.*¹⁹

18 Paola Marín, “Ética, estética y erotismo: La reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo 2007, p. 206.

19 *Ibid.*, p. 206.

En “El mito del cine en Mito”, un apartado de su introducción a *La crítica de cine. Una historia en textos*, Juan Gustavo Cobo Borda reafirma ampliamente el carácter de la revista como pionera en la historia de la crítica de cine en Colombia:

*Fiel a su tradición cosmopolita, Mito miró al mundo y prestó atención inteligente a este nuevo arte. Destaco, en primer lugar, el homenaje a Chaplin en su número cuatro, donde Jorge Gaitán Durán escribe sobre Tiempos Modernos, Hernando Salcedo sobre Monsieur Verdoux y Candilejas, y Antonio Montaña repasa toda su trayectoria. Luego, su interés por el neorrealismo italiano y la nouvelle vague francesa, con su punto más alto en el valioso ensayo de Hernando Valencia Goelkel sobre Hiroshima, mon amour de Alain Resnais, con guión de Marguerite Duras. Pero no se trata sólo de eso: su director, Jorge Gaitán Durán, viajero por Europa, reseñaba *La strada* de Fellini; Francisco Norden, desde París, hablaba de René Clair; y Guillermo Angulo, después de estudiar en Cinecittà, se preocupaba por traer a Colombia *Los 400 golpes* de Truffaut, y el conocimiento del gran guionista del neorrealismo, Cesare Zavattini, de quien tradujo un delicioso cuento: “Cine”.*²⁰

20 Juan Gustavo Cobo Borda, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine”, *Art. Cit.*, p. 20.

Pero en *Mito* no sólo se escribía sobre el hecho artístico, con un carácter plural que admitió la literatura, el cine o las artes plásticas en pie de igualdad, sino que se emprendieron batallas contra las distintas formas de censura que ensombrecían el panorama cultural de los años cincuenta, una década que no sólo había soportado al laureanismo en el poder, sino los cierres de medios instigados por el caudillismo de Rojas Pinilla.

Un hecho clave en esta coyuntura lo constituye la censura a *Rojo y negro*, una película basada en la novela de Stendhal, que motiva la renuncia de Gaitán Durán a la Junta de Clasificación de Películas de la que el poeta hacía parte. “Colombia es un país que ha escogido la inmovilidad”, escribió Gaitán Durán, reiterando un compromiso con la libertad intelectual que tuvo en *Mito* y en los miembros de su generación a unos adalides que no se doblegaron, aunque, como lo mostró el pacto del Frente Nacional, todo cambiara para que todo siguiera igual.

Jorge Gaitán Durán también escribió sobre cine en *El Espectador*, entre 1955 y 1959, la misma columna, “Estratos de la semana”, que estuviera en manos de García Márquez. En dos de esos textos, recuperados por Cobo Borda y Ramiro Arbeláez en *La crítica de cine. Una historia en textos*, resulta evidente el carácter de cruzada que en algunos momentos tiene la escritura de Gaitán Durán. Una cruzada con enemigos muy concretos: la gazmoñería (“nos parece conveniente la expresión de un erotismo auténtico”, escribe a propósito del esteticismo que ve en *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock²¹), la hipocresía intelectual y moral, en suma, la “inmovilidad”, como bien la definió su defensa de *Rojo y negro*.

La crítica de Gaitán Durán tiene una ambición intelectual distinta a la de Valencia Goelkel; en ella son identificables unas demandas éticas, un compromiso que se le pide al arte con respecto a la condición huma-

na que matizan el simple jugueteo formal o lo conectan con reclamos quizá más ambiciosos. Sobre *Los cuatrocientos golpes* escribe, en tono admonitorio:

*El que está en tela de juicio es nuestro mundo, el mundo de los adultos. Ese niño de París tiene que luchar contra la estupidez de sus padres, de los policías, de los maestros, de los psicólogos y médicos, para conquistar un sitio en el mundo. Ese niño que nació por descuido, ese niño abofeteado, relegado, que ve a su madre besándose con un desconocido, sólo encuentra la fraternidad, la ternura, en otro niño de su edad. Cuando huye del reformatorio y en la escena final llega al mar, su gesto no es de alegría, sino de desconcierto ante la existencia.*²²

Respecto a *La ventana indiscreta* se extiende en poner en entredicho la genialidad, casi indiscutida, de Alfred Hitchcock, en quien él no ve más que las habilidades de un prestidigitador:

*En realidad sería necio negar o discutir la inteligencia, la habilidad y los conocimientos técnicos del inglés. Pero sí se pueden negar o discutir la profundidad de su realización y la amplitud de su universo humano. Para nosotros es ciertamente un maestro, pero maestro apenas del film comercial, es decir, de la obra cuyo objeto es apenas gustar o seducir o ignorar un mundo problemático y obsesionado por la expresión.*²³

21 Jorge Gaitán Durán, “La ventana indiscreta”, *El Espectador*, 17 de septiembre de 1955, republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, *Op. Cit.*, p. 58

22 Jorge Gaitán Durán, “El nuevo cine francés”, *El Espectador*, 12 de agosto de 1959, republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, *Op. Cit.*, p. 56.

23 Jorge Gaitán Durán, “La ventana indiscreta”, *Art. Cit.*, p. 57.

Pero esas exigencias éticas al cine como medio de expresión moderno, son compatibles con una idea recurrente en la crítica de Gaitán Durán, la constatación del cine como “el arte del presente”:

No nos damos cuenta de que el cinematógrafo ha crecido vertiginosamente con la época, ni de que, al realizar la unidad entre los avances de la arte y de la industria, resume nuestro presente y nuestras posibilidades. Su imagen en movimiento permite descubrir otra dimensión del ser, identifica la realidad y la apariencia, supera la distinción entre acto y potencia.

[...] Arte de síntesis, arte consiguientemente ambiguo, el cinematógrafo tiene la edad del hombre moderno y, a la vez, se nutre de toda la historia, implica todas las semillas primordiales.²⁴

Este mismo convencimiento, aunque expresado con otros matices, sobre la esencia actual y popular del cine, la manifestó Valencia Goelkel. Para él: “La gente va al cine por muchos motivos: uno de ellos es que se trata del único arte popular de nuestro tiempo, es decir, de la única manera de entrar en contacto (deliberada o espontánea e involuntariamente, si se quiere) con la belleza”.²⁵

La crítica y el ensayo como tareas civilizadoras

En el sentido vislumbrado arriba, la labor de crítica, traducción y divulgación sobre la cultura universal –y el cine inserto dentro de ella– que emprendieron tanto Valencia Goelkel como Gaitán Durán tenía sin duda, en términos sociales, un propósito civilizador y emancipatorio, muy a tono con la labor de los intelectuales como voces que podían contribuir a un destino político de sus sociedades menos definido por la barbarie.

El propósito último de estos críticos, como lección que supera con creces el ejercicio del narcisismo en que ha caído buena parte de la crítica de cine contemporánea en Colombia y sus alrededores, era, si acogemos las palabras de Cobo Borda: “Dar, a través del cine, testimonio del mundo”,²⁶ y de esa vocación se desprendía “...una viviente inquietud por valores y problemas”²⁷.

Ese ejercicio de “enseñar a ver” y “formar el gusto” carecía de un talante autoritario, pues lo decisivo es que “lograron contagiar su pasión por el cine; pasión que no excluía, en ningún momento, la severidad del análisis”.²⁸ Ninguno de los dos participó de la pasión revolucionaria, tan propia de una época que vio el triunfo de la Revolución cubana a la vuelta de la esquina. Su revolución fue más discreta y por cierto tan poco aislada o localista como la combinación de formas de lucha propugnada por el marxismo convertido en pra-

24 Jorge Gaitán Durán, “Notas sobre La strada”, *Art. Cit.*, p. 127-128.

25 Hernando Valencia Goelkel, citado por Alberto Navarro, “Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)”, *Art. Cit.*, p. 21.

26 Juan Gustavo Cobo Borda, “La función de la crítica” (prólogo), *Crónicas de cine, Op. Cit.* p. II.

27 *Ibíd*, p. II.

28 *Ibíd*, p. 10.

xis dogmática. Para Cobo Borda “...en toda América Latina se daba, simultáneamente, la misma actitud: educar, abrir la sensibilidad, modernizar, en últimas, nuestras relaciones con los seres y las cosas”.²⁹ Que esta cruzada se haya dado desde una posición de privilegio, no excluye su generosidad.

Gaitán Durán moriría en 1962 en un absurdo accidente aéreo, dejando interrumpida una labor creativa e intelectual que se vislumbraba como de largo aliento. El mismo año muere la revista *Mito. Eco*, su heredera natural, había comenzado a publicarse en mayo de 1960. Desde las páginas de esta nueva revista, Valencia Goelkel siguió ejerciendo un magisterio indiscutible en la crítica y el ensayo sobre hechos culturales y obras artísticas. Posteriormente Valencia Goelkel prolongó su vinculación a la crítica a través de revistas como *Cinemateca* y *Cine*, una publicación de la Compañía de Fomento Cinematográfico-Focine, que él mismo dirigió. De 1974 es un texto emblemático de Valencia Goelkel, publicado originalmente en *El Espectador*, sobre *Camilo, el Cura guerrillero* (Dir. Francisco Norden, 1973).

Exaltado ante la calidad de la mirada que despliega Francisco Norden en este documental, Valencia Goelkel escribe: “Es la primera obra importante que produce el cine nacional. [...] Es, fuera de esa significación doméstica, un documento maravilloso, organizado, claro, sobrio, elegantemente subversivo”.³⁰ Independiente del hecho de compartir o no la valoración sobre esta obra, polémica como pocas en la tradición del cine colombiano, lo que llama la atención de la afirmación es el vacío histórico en el que se inscribe la afirmación. Aunque para la época ya se había empezado a superar, a través de las cinematecas y los cineclubes, las dificultades de acceso material al cine colombiano de otras épocas, todavía eran frecuentes los juicios sumarios que condenaban de plano la producción nacional. Eso

favoreció una tendencia a siempre empezar de cero, a suscribir entusiasmos que no estaban respaldados por una acercamiento más paciente a una tradición, precaria y parcialmente invisible, como la que representaban las películas colombianas.

Y el verdadero desafío de una crítica es enfrentar lo más cercano, algo para lo cual, en los años cincuenta, por lo menos, no estaban dadas las condiciones. Reconocer esas limitaciones no equivale a demeritar un aporte cultural tan significativo como el de Valencia Goelkel y Gaitán Durán, dos nombres, entre otros varios, que sentaron las bases de una nueva mirada al cine en medio de una Colombia que se despertaba entre la barbarie y el dogmatismo.

29 *Ibid.*, p. 11.

30 Hernando Valencia Goelkel, “Camilo: El cura guerrillero-1973”, en: *Crónicas de Cine, Op. Cit.*, p. 178.

Pedro Adrián Zuluaga

➤ Comunicador Social Periodista de la Universidad de Antioquia y Magister en Literatura de la Universidad Javeriana. Se ha desempeñado como periodista cultural, docente universitario, investigador y crítico de cine en medios nacionales e internacionales. Dirigió el programa de cine del Centro Colombo Americano de Medellín y coordinó los programas de formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Fue editor de la revista Kinetoscopio, y uno de los creadores de la revista online Extrabismos. Es miembro activo del Observatorio de Cine Latinoamericano, de LASA y de la Asociación de Colombianistas.

Fue curador de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia del Museo Nacional de Colombia. Editor del libro Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes (Museo Nacional /Patrimonio Fílmico, 2008) y editor asociado de Cinebargo Colombia: ensayos críticos de cine y cultura (Juana Suárez, U. del Valle, 2009). Actualmente es profesor del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes y de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana y bloguero en <http://www.pajareradelmedio.blogspot.com/>

Bibliografía

Arbeláez, Ramiro y Cobo Borda, Juan Gustavo (investigación y selección de textos), *La crítica de cine. Una historia en textos*, Bogotá, Proimágenes en Movimiento /Universidad Nacional, 2011.

Cobo Borda, Juan Gustavo, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine” (prólogo), *La crítica de cine. Una historia en textos*, Bogotá, Proimágenes en Movimiento /Universidad Nacional, 2011.

Cobo Borda, Juan Gustavo, “La función de la crítica” (prólogo), *Crónicas de cine*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1974.

Gaitán Duran, Jorge, “Notas sobre La Strada”, *Mito*, núm. 8, año II, Bogotá, junio-julio 1956.

Gilard, Jacques, “Prólogo”, en: García Márquez, Gabriel, *Entre cachacos-1. Obra periodística Vol. III*, 1ra edición, Bogotá, Oveja Negra, 1983.

Marín, Paola, “Ética, estética y erotismo: La reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo 2007.

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

Navarro, Alberto, “Hernando Valencia Goelkel (1928-2004)”, *Cuadernos de Cine Colombiano Nueva Época*, núm. 6, Bogotá, 2005.

- Valencia Goelkel, Hernando, *Crónicas de cine*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 1974.

Valencia Goelkel, Hernando, *Oficio crítico*, Bogotá, Presidencia de la República, 1997.

Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico, 2005.