

## Descifrando el canon del cine colombiano

ZULUAGA, Pedro Adrián (2013), *Cine Colombiano: Cánones y discursos dominantes*, Cinemateca Distrital, Idartes, Bogotá, págs., 114.

Por: Yamid Galindo Cardona. \*

El autor ha desarrollado su vida académica e intelectual como profesor y crítico de cine desde instituciones académicas, y medios de información reconocidos, como editor de la revista de cine *Kinetoscopio*, la revista online *Extrabismos*, su blog *Pajarera del Medio*, la coautoría de algunos libros, y el trabajo de editor en otros. Pedro Adrián Zuluaga es el autor del libro *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935*, investigación que hace parte de su maestría en literatura otorgada por la Pontificia Universidad Javeriana, y publicada en el 2012 en la serie “literaturas en debate” por la editorial de dicha universidad. Su desempeño como periodista cultural se destaca e innumerables actividades de curaduría relacionadas al cine colombiano, y a la participación en publicaciones internacionales y nacionales.

El libro hace parte del Concurso Distrital de Investigación sobre Imagen en Movimiento en Colombia del año 2011, otorgado por el Instituto Distrital de las Artes –Idartes- Alcaldía de Bogotá. Ensayo que denota el juicioso trabajo de sistematización desarrollado desde la crítica, con la mirada particular de buscar y encontrar las huellas de los cánones y discursos dominantes del cine colombiano en su irregular cinematografía desde el periodo silente hasta finales del siglo XX. Dos capítulos, y un esbozo final sobre los discursos de nuestras imágenes, son suficientes para entregar al lector un panorama interesante que mezcla teoría literaria, historiografía, crítica cinematográfica, películas, y encuentros y desencuentros del cómo es y ha sido nuestro cine a través de artículos ya clásicos; sumergiéndonos en tiempo y espacio para coser con el hilo del presente la estructura del cine colombiano, y con él las variadas historias que identifican y marcan una comunidad imaginada con los criterios del devenir histórico y social al cual pertenecemos.

El capítulo 1, *Canon, cine colombiano y crítica: consensos y disensos*, analiza de entrada el concepto base que atraviesa el ensayo desde el lugar de enunciación de Harold Bloom sobre el “canon occidental” -1995- y las orillas opuestas que se destacan para su interpretación con base en el texto de Rafael Rojas “un banquete canónico” -2000-; interesándole a Zuluaga el “papel de la institución de la crítica y los historiadores”, buscando su objeto de estudio “en ejercicios críticos e historiográficos panorámicos o puntuales, en conformación de muestras y retrospectivas nacionales e internacionales” (p. 25).

---

\* Licenciado en Historia, Universidad del Valle. Magister en Historio, Universidad Nacional. Profesor Universidad Agustiniana escuela de Cine y Televisión.

Para entrar en el calor de los campos de batalla teóricos y metodológicos, el autor se plantea dos interrogantes: ¿Existe cine colombiano? ¿Existe una crítica de cine colombiano?, preguntas que parecen básicas y con respuestas oportunas a la luz del presente, sin embargo su complejidad es inminente si se carecen de elementos puntuales expresados en la experticia de saber el desarrollo del cine nacional en su contexto histórico, y las diferentes formas de abordarlo desde los oficios académicos, culturales, y sobretodo desde el acto mismo del aficionado o cinéfilo concentrado en no dejar sin observar el último estreno en pantalla, y aquellas obras del pasado que en la actualidad cuentan con una copia restaurada.

La crítica y los críticos del cine colombiano, tema que rememora sobre “el sentir de lo nacional”, se presenta de una forma fluida puntualizando sobre ciertos personajes como Camilo Correa en los años cuarenta desde la tribuna de *El Colombiano* en Medellín; los críticos de la revista *Guiones y Cine* en los sesentas; la fundación del Cine club de Colombia en 1949; la triada siempre interesante de los cincuenta de Gabriel García Márquez, Jorge Gaitán Duran y Hernando Valencia Goelkel, entre otros; textos y autores que cruza Zuluaga para enmarcar las proporciones y abordajes de nuestra cinematografía, escritos que al día de hoy son base para la historia de la crítica de cine en Colombia, bajo los influjos de un contexto particular que podemos identificar en las experiencias y gustos de quienes escribían, y sus posicionamientos ideológicos y políticos en relación a su acción intelectual y pluma de divulgación.

El entronque de este capítulo son los llamados textos fundacionales, iniciando con el artículo “Secuencia crítica del cine colombiano” de Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo en el número 1 de la revista *Ojo al Cine* en 1974, y la *Historia del Cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo en 1978; además de otros títulos –pocos- que desarrollan otras fronteras del cine colombiano con “coincidencias programáticas como evidentes discrepancias” (p. 45); entrando en las referencias como centro de análisis, el texto de Alberto Aguirre –La lengua- publicado en la revista *Cinemateca* con el título “Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani”, disertación directa a par de libros, uno que entraban al circuito de historia nacional desde el cine, y otro que se afincaba desde la entrevista a testimonios de catorce directores relevantes y vigentes del periodo, el *Reportaje crítico al cine colombiano* de Umberto Valverde; interesante polémica que plantea el antioqueño, y que invita a su lectura para encontrar otros caminos en el momento crucial que se daba por las interpretaciones que se socializaban de nuestro cine, lo cual el autor aprovecha para delinear una ruta especial de comprensión y debate de un camino enmarañado en busca del canon.

El capítulo 2, *Textos y lugares de enunciación en la invención del cine colombiano*, dialoga inicialmente sobre la dispersión de la crítica y la investigación sobre el cine colombiano con referentes directos a marcos teóricos

latinoamericanos y anglosajones donde el tema del cine colombiano entra en debate desde las miradas literarias y un tema en particular vinculado a las narraciones de la *violencia*. El autor logra rápidamente ubicarnos en un balance histórico del cómo se ha escrito la historia del cine en Colombia, con referentes directos de su autoría que se van entrelazando en el vaivén de la reflexión y que tocan techo con tres preguntas centrales: ¿Cuál es el locus de enunciación de algunos de estos envites críticos? ¿Qué historia Otra es posible leer en ellos? ¿Cuáles fueron las condiciones de posibilidad de esta escritura de la historia del cine colombiano? (p. 59), preguntas que se dilucidan escuetamente con referencias directas a marcos teóricos historiográficos de Carlo Ginzburg y Michel de Certeau.

La segunda parte del capítulo entra con las “miradas panorámicas, descalificaciones sumarias” que ha recibido nuestro cine colombiano desde la perspectiva histórica, con la clásica obra de Georges Sadoul y las reflexiones de Carlos Álvarez en *la Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días -1960-*, tema que desmenuza Zuluaga para explicar el canon que se instaura en este momento desde las películas que se analizan y se exponen en la práctica discursiva que llevan a la invectiva contra ciertas obras que apropiaron otros géneros fílmicos venidos de la tradición norteamericana, lo que en conclusión para el autor, significó una prolongada continuación en la escritura de la historiografía del cine colombiano (p. 66-67).

El siguiente paso es dedicado al trabajo de Hernando Salcedo Silva y sus *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* publicado en 1981, y la retrospectiva de cine colombiano realizado en 1971 en la *Cinemateca Distrital* con la dirección de Isadora de Norden, dos momentos diferentes conectados entre sí por representar una serie de temas y obras vinculantes a una esfera cinematográfica inconstante; ciclo que significó la base crítica de otros trabajos ya presentados en esta reseña y que concluye acertadamente al anunciar:

...No hay investigación ni historiografía sin la posibilidad de acceder al acervo de películas y sin un espectador que se acerque a otra forma de consumo de imágenes como el que las cinematecas, los cineclubes o las salas de arte y ensayo empezaron a hacer posible, especialmente en las décadas que van entre los cincuenta y los setenta: un consumo especializado y autoconsciente de la tradición (p. 68).

Cita que encaja con el texto de Arbeláez y Mayolo y sus referencias fílmicas sobre el cine colombiano en la revista del Cine club de Cali en 1974, y que se cruzan con ejemplos que el autor expone en otras líneas en referencias directas vinculantes a ciertas obras y sus acercamientos a géneros como la película de Ciro Durán *Aquileo Venganza* y el western.

Dos referentes teóricos y estéticos son propuestos como ejemplo del tono en el que la crítica colombiana no se posicionó en el andamiaje de las idas y

venidas de nuestro cine, ausencia combativa y programática dice el autor: uno, escrito por François Truffaut venido de Cahiers du Cinema y que sirve para entender la Nueva Ola Francesa, titulado “Una cierta tendencia del cine francés” en 1954; el otro, por Glauber Rocha en 1963 con el título de “Revisão critica do cinema brasileiro”, documentos que se sumergen en las reflexiones de cinematografías nacionales y sus formas discursivas y artísticas, los cuales podríamos considerar balances desde la escritura que los autores trasladan luego a sus oficios como cineastas, el último caso con su “estética del hambre” en el Cinema Novo.

Las páginas que devienen de la anterior comparación, presentan la reflexión académica y crítica que sobre ciertas obras del cine colombiano se han presentado en artículos de revistas, balances, libros, y muestras, línea comparativa que posibilita al lector descubrir ciertos síntomas a la hora de abordar nuestro cine en aspectos de exhibición y sobretodo desde temas especiales, notando diferencias u omisiones a títulos donde la participación de críticos, expertos e historiadores es notable y repetida. Por lo tanto Zuluaga arriesga, y asume una hipótesis cruzando factores “como su presencia en los textos críticos, historiográficos y académicos, las posibilidades de acceso a su visualización pública, y su supervivencia en muestras, curadurías y retrospectivas” (p. 89), para entregarnos un listado de películas que corresponden al canon por él dilucidado a través de sus cruces bibliográficos, reflexiones, encuentros y desencuentros con el objeto de estudio, aclarándonos que no es personal, “al contrario parte de lo constatable en la realidad objetiva de los textos y los discursos, y opta por lo restringido contra lo amplio”:

- Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925).
- Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926).
- Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926).
- La langosta azul* (Álvaro Cepeda Zamudio, 1954).
- El río de las tumbas* (José María Arzuaga, 1965).
- Chircales* ((Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1968-1972).
- Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden, 1974).
- Gamín* (Ciro Durán, 1977).
- Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977).
- Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981).
- Pura sangre* (Luis Ospina, 1982).
- Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983).
- Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984).
- Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990).
- Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990).
- La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993).
- La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1994).
- La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998).

Para el lector desprevenido que no sintoniza con el cine colombiano y desconoce su producción, algunos títulos le serán totalmente ajenos a su acceso como espectador. Escucharemos reclamos, comentarios peyorativos, y

finalmente descubriremos que escasamente reconoce tres o cinco cintas de la lista, un consumo mínimo del contexto básico para tener cierto bagaje de reconocimiento, y que sirve para conectar con la conclusión del autor al anunciarnos “que este canon, quizá a pesar de sí mismo, es simétrico a la intención de promover, facilitar o reiterar una mirada esencialista sobre el país, basada en una serie de discursos dominantes” (p.90).

Los esbozos finales sobre los discursos dominantes en el cine colombiano parten de dos interrogantes que Pedro Adrián Zuluaga asume: ¿A quién o quiénes favorece ese canon o quiénes son sus rentistas? ¿Qué tipo de institucionalidad está implicada en su permanencia?, preguntas que desarrolla con conceptos interesantes como geoestética, comunicación intercultural, realismo mágico, comunidad imaginada, canibalismo, y cine político; referencias directas que se entrelazan con algunos títulos, sus puestas en escena, y ante todo el reflejo de un mundo particular en el marco de un contexto local, regional o nacional, allí estamos representados.

La importancia de este libro se inscribe en el relevante aporte que hace su autor para explicarnos las intrincadas “luchas” del desarrollo de una crítica del cine en Colombia, así como su inconstante historiografía en relación directa con las películas en contextos particulares de nuestra historia, desde la era silente hasta finales del pasado siglo. Es una investigación que se lee de forma amena, valor agregado que se aleja de marcos metodológicos y teóricos dificultosos para una comprensión acertada de sus contenidos, socializando, ubicando, y explicando la que podría ser una bibliografía básica para entender el desarrollo del cine colombiano.

Por último, el libro entra a formar parte de un necesario corpus de estudio para explicar en dos ejes la historia de cine en Colombia, desde los filmes y los contenidos escritos a través de la crítica y la historiografía, posibilitando reconocer textos canónicos para directamente ir a ellos, leerlos, entenderlos, y reinterpretarlos en la constante búsqueda que hacemos los historiadores del cine para desarrollar pesquisas sobre un tema particular asociado a nuestros intereses particulares que buscan espacios académicos desde la enseñanza y apropiación de nuestras imágenes en movimiento.