



# COLOMBIA DE PELÍCULA

NUESTRO CINE PARA TODOS

## CARTILLA DE HISTORIA DE CINE COLOMBIANO



MINCULTURA



**TODOS POR UN  
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

© Ministerio de Cultura

Todos los derechos reservados  
Segunda edición: Febrero de 2015

**MINISTERIO DE CULTURA**

Mariana Garcés Córdoba  
Ministra de Cultura

**María Claudia López Sorzano**

Viceministra de Cultura

**Enzo Rafael Ariza**

Secretario General

**Adelfa Martínez Bonilla**

Directora de Cinematografía

**DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA**

COLOMBIA DE PELÍCULA:  
NUESTRO CINE PARA TODOS  
Ana Isabel Lopera  
Pablo Arturo Ossa  
Yenny Alexandra Chaverra

**ESCRITURA DE TEXTOS:**

Juan Guillermo Ramírez

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

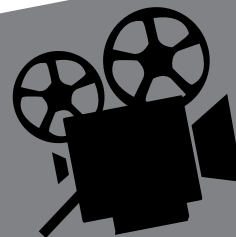
Gabriel Peña

Se puede acceder a esta cartilla en versión PDF a través de  
<http://www.mincultura.gov.co> en la sección de Cinematografía

Las afirmaciones y comentarios que aparecen en esta  
publicación corresponden al autor y no son la expresión de las  
opiniones del Ministerio de Cultura de Colombia.

Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía  
Carrera 8 No. 8 - 55, Bogotá, D.C.  
Tel: + (571) 342 4100  
E-mail: [cine@mincultura.gov.co](mailto:cine@mincultura.gov.co)  
[www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co)

Bogotá-Colombia



# COLOMBIA DE PELÍCULA

NUESTRO CINE PARA TODOS



## CARTILLA DE HISTORIA DE CINE COLOMBIANO

Tras la puesta en marcha en el año 2003 de la Ley de Cine 814, la producción cinematográfica colombiana ha tenido un crecimiento significativo no sólo en la cantidad de películas que se realizan cada año sino en la calidad de las mismas, que nos ha permitido llegar a los festivales y las pantallas más importantes del mundo.

De los 1.102 municipios colombianos, únicamente 55 cuentan con exhibición comercial, es decir, el 5% del territorio nacional. Y un 30 % de dicha oferta, está concentrada en la ciudad de Bogotá. Es por ello que el Ministerio de Cultura ha estimulado la exhibición alterna, que no sólo cumple con una función de formar públicos sino que es el circuito a través del cual se puede ver el cine colombiano que tiene mayores dificultades para su circulación.

Como respuesta a este desafío, en agosto de 2011 se inició el Programa Colombia de Película: nuestro cine para todos en 20 ciudades de Colombia, a través de la programación de la primera colección que reunía 48 películas de cine nacional con el objetivo de fortalecer el circuito de exhibición alterna en el país, conformado por salas alternas, espacios de exhibición en bibliotecas y centros culturales, centros educativos, festivales y cineclubes. Entre 2011 y 2014 se han beneficiado más de 200 entidades en 70 municipios del país, con una asistencia de 40 mil espectadores.

Para 2015 llegamos a tres ediciones del programa, con un total de 146 obras colombianas, producidas entre los años 2008 a 2014, que constituyen una muestra representativa de la producción de cortometraje y largometraje, de ficción y documental, y un abanico de temáticas, géneros y miradas de diversa índole. Asimismo, Colombia de película se ha fortalecido en su componente pedagógico a través de talleres de formación en apreciación audiovisual, y la inclusión de material complementario que consiste en un catálogo con información relevante de cada obra, la serie en video de 15 capítulos de Historia del cine colombiano de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, y esta cartilla de historia del cine colombiano, escrita por el investigador Juan Guillermo Ramírez, para contribuir a los procesos de formación de públicos de las entidades que acceden a esta iniciativa de circulación del cine colombiano.

Agradecemos a los productores, los realizadores y a las entidades beneficiarias por sus aportes a este proceso que permite llevar el cine colombiano a más poblaciones en el país y hacer realidad el lema: nuestro cine para todos.

# Contenido

<b>CINE EN COLOMBIA: UNA BREVE HISTORIA</b> .....	<b>6</b>
Entre la necesidad de la industria y el compromiso social.....	10
Tiempos de Focine .....	15
... Nuestros días.....	21
<b>EL DOCUMENTAL EN COLOMBIA</b> .....	<b>24</b>
Documental político, poético y etnográfico.....	25
Grupo de Cali.....	29
Víctor Gaviria .....	31
Retratos, rostros y rastros.....	32
Documental urbano.....	33
Siglo XXI: nuevos enfoques del documental.....	34
El documental hoy .....	36
<b>BREVE HISTORIA DEL CORTO COLOMBIANO</b> .....	<b>38</b>
El sobreprecio .....	40
Mediometrajes: cine para televisión.....	41
Cortos de hoy: una larga historia.....	42
<b>EL EJERCICIO DEL DEBATE Y LA CRÍTICA DEL FILME</b> .....	<b>45</b>
El debate del filme (cine-debate o cine-foro).....	46
La sesión de cine-debate.....	49
En torno a la crítica o análisis del filme.....	51

# CINE EN COLOMBIA: UNA BREVE HISTORIA

La historia del cine colombiano está alimentada de aventuras y cuentos. Varios escritores han plasmado en guiones aquellos secretos y misterios que rodean a las diferentes culturas y costumbres del país, dejando en la mente y el recuerdo del público sus historias.

El cine en Colombia ha sido una empresa de quijotes. Primero fueron los camarógrafos europeos que retrataban imágenes exóticas para sus productoras y para la exhibición nacional, luego las pequeñas empresas que soñaron con poder levantar industrias sin dinero, sin técnicos especializados, sin apoyo gubernamental, sin canales de distribución y sin el interés de los exhibidores.

Según la *Cronología de la llegada del cine a Co-*

*lombia* (1897-1899) realizada por Jorge Alberto Moreno y Rito A. Torres, el 13 de abril de 1897 a las 8:00 p.m. en Puerto Colón, Panamá, entonces territorio colombiano, en una carpa levantada en el Edificio James & Coy's, se realiza la primera proyección pública. Esta exhibición, realizada con un vitoscopio de Edison que traía la Compañía Universal de Variedades, estuvo acompañada de otra serie de espectáculos como magia y tiro al blanco. "En una inmensa pantalla son proyectadas las vistas de tamaño natural, las cuales representan los movimientos de los actores. El efecto es sumamente realista y da prueba de los avances hechos por la ciencia en nuestros días", escribió el periódico *The Colon Telegram* sobre ese momento. En el actual territorio colombiano, la primera proyección fue el 21 de agosto de 1897 en el Teatro Peralta de Bucaramanga.

El 22 de octubre de 1922 se ofrece la función privada en Buga, del primer largometraje de ficción de la historia del cine colombiano: *María* basada en la



☞ **MARÍA** de Máximo Calvo /  
Archivo Fundación Patrimonio  
Fílmico Colombiano

cual con 250 entregas conforman el valioso Archivo Acevedo en el que se registraron los principales discursos de la clase política.

Pese a que en 1927 el mundo ya sabía de qué se trataba el cine parlante gracias a la película *The Jazz Singer* dirigida por Alan Crosland, en Colombia, con diez años de atraso técnico, se estrenaría el primer largometraje sonoro. Enmarcada en el género documental y realizado por Gonzalo Acevedo y Carlos Schroeder, la película que nos sumergió en la magia del sonido fue *De la cuna al sepulcro*, que cuenta los momentos de la niñez de Enrique Olaya Herrera y las ceremonias y homenajes realizados desde que su cadáver toca tierra colombiana en Buenaventura hasta su entierro en Bogotá.

novela homónima de Jorge Isaacs, dirigida por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro que originalmente duraba 180 minutos y de la cual solo se conservan 25 segundos. La siguiente proyección de *María* se haría el 11 de diciembre de 1924 en Bogotá en el Teatro Olimpia y en 1986 Jorge Nieto y Luis Ospina rescatan las pocas imágenes existentes en el cortometraje *En busca de María*, en el cual recrean e investigan los pormenores de esta producción que fue filmada en los mismos sitios descritos en la novela.

Otro momento importante fue entre 1924 y 1955. Tiempo de trabajo de la Compañía Cinematográfica Colombiana, fundada por Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo y Álvaro, quienes pusieron en imágenes la actualidad y la memoria del país. Gracias a su trabajo, fue posible *El noticiero nacional* de Acevedo Sono Films (1924-1948), el



↳ **LOS ACEVEDO**, Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Gabriel Ángel y Roberto Vélez fundan en Medellín la empresa Cine Colombia y debido a su arrasadora visión de negocios se convierte en la primera compañía de comercialización de películas. En 1928, Cine Colombia compra la empresa de los hermanos Di Domenico, -inmigrantes italianos quienes junto a la familia Acevedo fueron pioneros de la industria del cine en el país-, incluyendo los únicos laboratorios de Bogotá para el procesamiento de negativos. Esta compra encareció la producción nacional. El cierre de los laboratorios restringe el campo de acción de sus competidores. Rápidamente se dan cuenta que el cine extranjero con estrellas consagradas resultaba mucho más económico y rentable que la producción nacional. Así, la política comercial de la compañía apuntó a la compra y construcción de teatros y no al fortalecimiento de una industria de producción colombiana.

El cine colombiano vivía momentos de conflicto, el desfase era grande con respecto al cine latinoamericano: México, Brasil y Argentina. Sin embargo, se habían empezado a dar pasos alentadores. Por ejemplo, la primera película argumental sonora se realizó en 1941, *Flores del Valle* de Máximo Calvo. Entre 1943 y 1945 se produjeron nueve películas, en pobres condiciones técnicas, con tendencia a imitar las comedias con canciones de los mexicanos: *Allá en el trapiche* (1943) de Roberto Saa y Gabriel Martínez, *Bambu-*

↳ **DI DOMENICO**, Tomada de Tiempos del Olympia

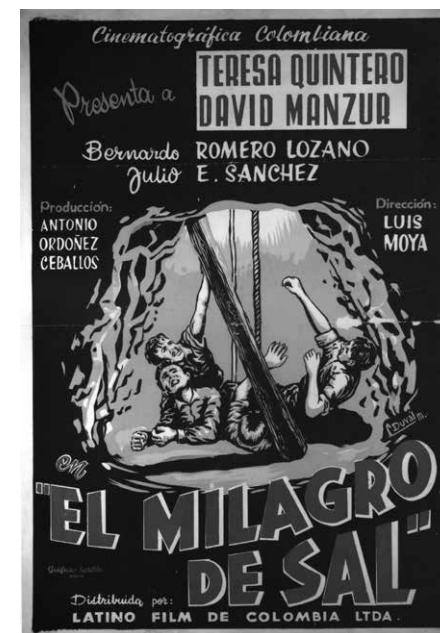


*cos y corazones* (1944) de Gabriel Martínez y *La canción de mi tierra* (1945) de Federico Katz. Esta tendencia continuaría en algunas películas de los años cincuenta como *Colombia linda* (1955) de Camilo Correa y *Antioquia, crisol de libertad* (1960) de Alejandro Kerk.

El problema no estaba en la intención de imitar y en las deficiencias técnicas, sino en la ausencia de conceptos sólidos de dramaturgia, de construcción de personajes y contextos. Hecho que se explica por la escasa producción durante el período mudo y comienzos del sonoro que impidió la formación de argumentistas, guionistas y directores. El país representado entre 1940 y mediados de 1950 es visualmente muy similar al de las películas de los años veinte. Un país bucólico, con las diferencias sociales propias del melodrama.

No obstante debe reconocerse, que a mediados de los años cincuenta se comienzan a dar los primeros pasos en un intento por construir una estética cinematográfica y hacer películas con temáticas propias. Ejemplos de ello son los largometrajes *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón y *El milagro de sal* (1958) de Luis Moya, que combinan el melodrama con una mirada sociológica. En este último, ya hay un trabajo de montaje y de planificación que le dan impacto a la intensidad de lo argumental. Se ven personajes reconocibles como colombianos, con los conflictos de la tierra y del poder, con el trabajo y sus labores cotidianas. Al ver estas películas se tiene la sensación de estar presenciando la aparición del hombre colombiano en el cine. Uno de los filmes más interesantes de la época será *La langosta azul* de Álvaro Cepeda Samudio, Nereo López y Luis Vincens, un medimetraje argumental en el cual ya hay construcción dramática del

↳ **EL MILAGRO DE LA SAL** de Luis Moya / Pressbook de la película



espacio, del tiempo y de atmósfera. Por primera vez la acción argumental deja de ser lo fundamental y su único punto de contacto con el público, para convertirse en pretexto en la construcción de un ambiente. No hay posición social o política directa, hay una mirada casi documental sobre el barrio, las calles, las casas y la gente. Hay una mirada abierta, más cultural que sociológica.

## ENTRE LA NECESIDAD DE LA INDUSTRIA Y EL COMPROMISO SOCIAL

El país cambia radicalmente el 9 de abril de 1948, el día del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Los movimientos populares – campesinos y obreros – encuentran en él un canal de expresión que se convierte en un peligro para los dos partidos, el Liberal y el Conservador. Con su muerte, la fuerza popular quedó en el aire y los partidos se debilitan. La crisis se comenzó a sentir durante la presidencia de Laureano Gómez y Roberto Urdaneta (1950-53) que culminó con el golpe militar de Rojas Pinilla en 1953. Inicialmente Rojas pareció un nuevo líder capaz de encauzar las insatisfacciones populares, pero la ilusión se fue evaporando cuando los partidos fraguaron el contragolpe para derrocarlo. En 1957 cae Rojas, surge la transitoria Junta Militar y en 1958 comienza el período del Frente Nacional, que se vuelve otro factor de debilitamiento de los partidos tradicionales. A partir de ese momento, los movimientos populares se dirigen hacia una izquierda radical que se expresará de una manera directa ya a finales de los años sesenta. En el ambiente universitario y urbano fue el cura Camilo Torres el que aglutinó, pero también el Partido Comunista. En el campo, las guerrillas de las FARC y el ELN se hacen fuertes y atraen a jóvenes que no ven perspectivas en la lucha política.

Llegados a los años 60, la producción cinematográfica del país era incipiente. Lo único que se hacía de cine en ese momento era el noticiero de Panamerican Films de Álvaro Escallón Villa, los documentales en 16 mm de Marco Tulio Lizarazo, algunos documentales realizados para grandes empresas por Cine TV Films, Corafilms, Cine Sistema,



3 CUENTOS COLOMBIANOS de Julio Luzardo y Alberto Mejía / Pressbook de la película

Francisco Norden y Guillermo Angulo. No obstante, habrá algunos hitos que permitirán el despegue de un cine colombiano más comprometido con la representación de la realidad social y política de la época.

En 1960 aterriza en Colombia proveniente de España, José María Arzuaga, que como veremos más adelante, constituirá uno de los directores más importantes del cine colombiano de su época, por su capacidad de construir personajes e historias más cercanas de la cotidianidad del país. Arzuaga llega a un país diferente del que aparece en *La canción de mi tierra* o en *Colombia linda*: el hombre colombiano no tiene relación con ninguno de los personajes de las películas. Al recorrer la filmografía colombiana se nota



PASOS EN LA NIEBLA de José María Arzuaga / Pressbook de la película

la importancia que tienen los años de 1961 a 1964. Son los años en los que Julio Luzardo filma los medimetrajes *Tiempo de sequía* (1962) y *La sarda* (1962), que junto con *El zorrero* (1962) de Alberto Mejía se unirán en la película *Tres cuentos colombianos* (1963). Son los años en que Arzuaga debutará con *Raíces de piedra*, Mario López filmará *El hermano Cain* (1962), Julio Luzardo estrenará *El río de las tumbas* (1964) y José Ángel Carbonell filmará *El Cráter* (1964). Este es otro cine. Se siente que la situación que se está viviendo en Colombia comienza a filtrarse de una manera directa en el cine. Ya se ha comenzado a pensar en términos de dramaturgia cinematográfica.

El cine colombiano por fin está mirando su propia realidad y se aleja del registro pasivo

de una historia o de un argumento. Y esto lo va hacer José María Arzuaga. Viajó a Colombia en 1960 porque supo que el cine colombiano estaba atravesando una nueva etapa. Gracias al contacto con el productor y guionista Julio Roberto Peña se involucró en la realización de *Raíces de piedra* (1961). Se dedica a la dirección de cortos

publicitarios y en 1967 termina su segundo largometraje, *Pasado el meridiano* (1967). Se une al grupo de críticos cinematográficos conformado por Gabriela Samper, Carlos Álvarez, Jorge Pinto, Gustavo Barrera, Diego León Giraldo, Manuel Franco y Luis Ernesto Arocha para realizar su penúltima e inconclusa película *El cruce* (1969). Realizó su último largo, *Pasos en la niebla* (1977), con el cual quería intentar dar el paso por el denominado cine comercial con miras a conseguir fondos para realizar el cine que quería hacer, pero la película fue un fracaso económico. Pocas satisfacciones cinematográficas tuvo Arzuaga: Premio Perla del Cantábrico en San Sebastián para su medimetraje *Rapsodia en Bogotá* (1963) y el ser considerado hoy en día como uno de los directores más importantes, con una obra imperfecta pero trascendental en los años sesenta cuando el cine colombiano se descubre como lenguaje y descubre una nueva forma de acercarse al hombre.



Esta corriente, en la cual se inserta Arzuaga de forma notoria, choca con otras dos en su momento: con los que buscaban esencialmente un cine comercial y con los que utilizaban el cine como instrumento de crítica política y conciencia social. Ninguno se preocupa por lo estético, por el concepto de construcción de espacios, tiempos y personajes. Pero entre estas dos corrientes, la más importante fue el cine político porque creó canales de distribución propios, como los sindicatos, universidades, y en general, todos los grupos y asociaciones relacionados con los movimientos populares y que contó con nombres como Carlos Álvarez (*Asalto*, 1968; *Colombia 70*, 1970; *¿Qué es la democracia?* 1971), Diego León Giraldo (*Camilo Torres*,

📌 **NUESTRA VOZ DE TIERRA DE MEMORIA Y FUTURO** de Marta Rodríguez / Pressbook de la película

1966), Julia de Álvarez (*Un día yo pregunté*, 1970) y Gabriela Samper (*El hombre de la sal*, 1968). Eran cortometrajes documentales en los cuales lo fundamental es la idea explícita dicha a través del texto. De esta corriente, aunque con mirada social y política, se aleja la obra de Martha Rodríguez y Jorge Silva (*Chircales*, 1972) que saben muy bien que no se está pronunciando un discurso sino haciendo cine.

De los años 60 y 70, vale la pena rescatar también, desde el punto de la construcción cinematográfica, los documentales de Francisco Norden, Jorge Pinto y Guillermo Angulo. Simultáneamente Pepe Sánchez abre con *Chichigua* el cortometraje de mirada social con construcción cinematográfica: un punto de vista especial de la cámara sobre el gamín.

En el corazón de la década de los 60, surgía el cine de la violencia con personajes violentos, bajo una sociedad opresora donde los jóvenes hacían de la violencia una forma de vida. Las imágenes del cine colombiano reflejaron ese caos, ese imperio de terror que suponían tanto las guerras civiles partidistas como el estado, pero casi siempre bajo una mirada moral que provocara la reflexión del espectador.

A partir del año 1962, el cine colombiano se materializa no solo como cultura sino como opción social y política. No sólo los perdedores, y los 'sin clase' hacen de la violencia su armadura. El cine social y realista veía la luz bajo una sociedad que había perdido sus valores con los

documentalistas Marta Rodríguez y Jorge Silva y sus dos historias de realidad social y antropología visual: *Chircales* (1964 - 1971) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974 - 1980).

En aquella época tres momentos principales se destacan: el papel que jugaron los cineclubes y en particular la Fundación Cineclub de Colombia, la Cinemateca Colombiana y la llegada de la llamada Generación de los Maestros.

Los Maestros, decía el documentalista Carlos Álvarez, tenían la obligación y la responsabilidad de haber hecho un cine que reflejara la situación colombiana y tenían unos puntos en común: edad, estudios en el exterior y una presunta y específica idea de lo que era el cine: crear una renovada visión para Colombia. A los ocho años de la aparición de esta generación, se puede ver un cine de propaganda con refinado esteticismo.

Si se hiciera un seguimiento de los Maestros, se podría empezar por Guillermo Angulo quien venía de escribir crítica de cine en la Revista Mito, Francisco Norden que venía de estudiar en el IDECH en Francia, Jorge Pinto que venía de estudiar en Francia, Fernando LaVerde que venía de estudiar en España, Julio Luzardo que venía de estudiar en la Universidad de California.

La coproducción también fue una de las modalidades de la época. Se realizaron algunas coproducciones que podrían clasificarse en tres categorías: películas extranjeras que utilizan a Colombia como escenario; coproducciones que utilizan técnicos y actores extranjeros y

un productor colombiano; y la película colombiana filmada, financiada, actuada, dirigida y, en algunos casos, procesada en laboratorios nacionales. Algunas de las más importantes fueron la colombo-mexicana *Mares de pasión* (1961) dirigida por Manuel de la Pedrosa y coproducida por Panamericana Films de Colombia y Producciones Cinematográfica Manuel de la Pedrosa de Cuba, *Semáforo en rojo* (1964), coproducción colombo-mexicana dirigida por Julián Soler y coproducción colombo-mexicana *Cada voz lleva su angustia* (1965), dirigida por el mexicano Julio Bracho exhibida además en Festival Internacional de Cine de Berlín.

📌 **CADA VOZ LLEVA SU ANGUSTIA** de Julio Bracho / Pressbook de la película



 **AGARRANDO PUEBLO** de Luis Ospina y Carlos Mayolo / Archivo de Luis Ospina



Es el momento donde aparece uno de los primeros intentos por crear una industria en el cine colombiano. Había existido una ley para el cine del año 1942 promulgada por Alfonso López Pumarejo para el desarrollo del cine colombiano, que generó una necesidad de inversión que va a dar surgimiento a la política del medimetraje de sobreprecio.

Con el tiempo se ensayaron diferentes modelos de producción, pero la ausencia de fondos sólo trajo desilusiones. La puesta en escena se dividió entre la escuela de Hollywood y las historias de los hacendados y charros mexicanos. Los años setenta trajeron un baúl de temáticas que generó críticas. Temas como la pobreza, la miseria y la desesperanza no lograron hacer despegar la producción nacional. La pornomiseria (una tipología de cine que aúna estos tres elementos), intentaba mostrar la realidad del país. Para los críticos, la pornomiseria era una estrategia, un oportunismo mediático para obtener reconocimiento y dinero, especialmente en Europa, y así escudarse en un falso compromiso social. El caso conocido fue la película *Gamin* (1977) de Ciro Durán, en donde se exhibía a un grupo de niños que vivían en la calle. Este tipo de historias lanzó a la pantalla grande cintas que querían ir en contra del concepto de la pornomiseria, como la película *Agarrando pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo; integrantes del Grupo de Cali.

## Tiempos de focine

En 1978 se crea la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine, entidad adscrita al Ministerio de Comunicaciones que ayudó a la realización de alrededor de 29 largometrajes en un lapso de diez años. Las historias se escribieron con un tono más experimental, con un lenguaje convencional y representativo. Las comedias nacionales utilizaron fórmulas del cine mexicano.

Focine desempeñó el papel que generó sentido y disparó la producción del cine en Colombia, la generación de nuevos directores y un desarrollo técnico. Dentro de este plan de promoción del cine colombiano a partir de Focine, aparecieron una serie de circunstancias en donde los cortometrajes se prestaron, de alguna manera, para cierto tipo de clasificaciones. El sobreprecio habría que analizarlo en una forma histórica que en un sentido de calidad, debido a que muchos de los cortometrajes censurados, por ejemplo *Cuartito azul* (1982) de Luis Crump, fueron rechazados porque eran realizados en blanco y negro y con bajo nivel técnico.

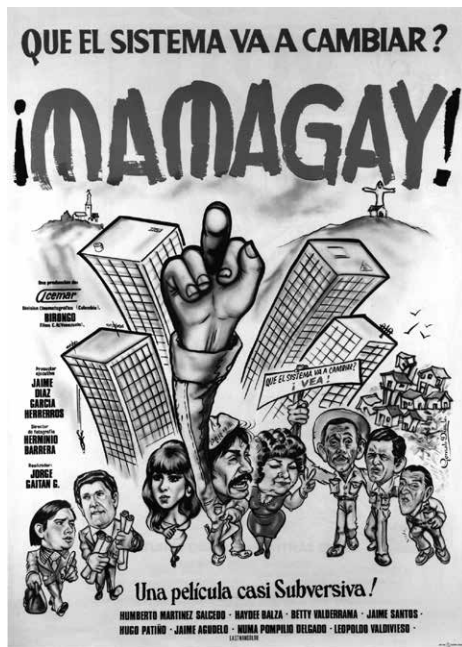
De finales de los años 70 a comienzos de los 80, fue el período más produc-

tivo de Focine, con ese fenómeno llamado el 'benjumeísmo' con Gustavo Nieto Roa. Gracias a él, se abrió una posibilidad industrial en el país. El hecho de que la saga de las películas en las que participó el 'Gordo' Benjumea (*Bonaparte investigador privado* (1985), *Padre por accidente* (1981), *El inmigrante latino* (1980), *El taxista millonario* (1979), *Colombia connection: contacto en Colombia* (1978), *El candidato* (1978), *Esposos en vacaciones* (1977) y *Préstame tu ma-*



 **EL TAXISTA MILLONARIO** de Gustavo Nieto Roa / Pressbook de la película





➤ **MAMAGAY** de Humberto Martínez Salcedo / Pressbook de la película

rido (1973) haya tenido buenas o malas taquillas, no quería decir que ese tipo de cine no se tuviera que hacer.

Fue una instancia necesaria dentro del cine colombiano, porque empezó a atraer al público, cautivó al espectador y de alguna manera dio surgimiento y cabida a un director como Jairo Pinilla, que se instaura en el género de terror con películas como *Cita con la época* (1971), *Kóndor el mago* (1975), *Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1979), *27 horas con la muerte* (1981), *Triángulo de oro* (1983), *Extraña regresión* (1985). Si miramos ese fenómeno como una op-

ción industrial, se le da a Gustavo Nieto Roa esa posibilidad de abrir una puerta hacia una industria. ¿Cuál fue la respuesta inmediata? Algunas personas llegadas de la radio como Humberto Martínez Salcedo, realizan una película como *Mamagay* (1977), con el personaje del doctor Urrutia (Jaime Santos) o *El Candidato* (1978), esto genera una corriente alternativa en torno a un proceso industrial que estaba generando el 'benjumeismo'. Cuando se acaba esta famosa saga, empieza otra etapa del cine colombiano que arranca con Focine en un sentido más práctico.

Dando una vuelta de tuerca a la historia es necesario hablar del Grupo de Cali que cambió la mentalidad y la forma de hacer publicidad en el cine colombiano. Específicamente del primer largometraje de Luis Ospina, *Pura sangre* (1982). Uno de los eslóganes - en ese momento era considerada como una de las grandes películas de autor - decía concretamente: "¿cansado de

la misma mierda? vea *Pura sangre*". Esa forma de promocionarla fue muy importante para justificar una nueva propuesta de cine colombiano que se enfrentaba al 'benjumeismo'. Le siguieron las películas de Carlos Mayolo, *Carne de tu Carne* (1983) y la *Mansión de Araucaima* (1986).

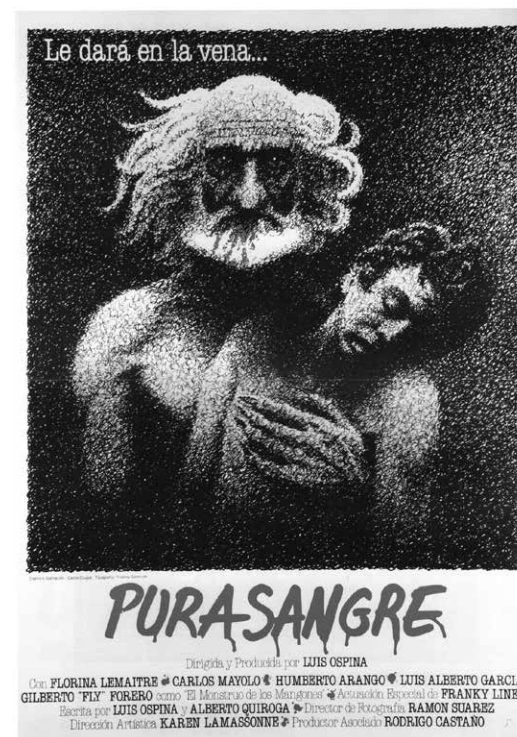
Lo más importante de Focine fueron los famosos medimetrajados de televisión -que brindaron la posibilidad a los realizadores jóvenes de confrontar sus temáticas- y también la aparición de las televisiones regionales, que hace que estos jóvenes realizadores: Víctor Gaviria en Antioquia, Óscar Campo en el Valle del Cauca y Pacho Bottía en el Caribe, se agrupen en los canales regionales (Teleantioquia, Telecaribe, Telecafé, Telepacífico) y generen nuevas y alternativas propuestas cinematográficas, utilizando nuevos medios alternativos.

Es necesario hacer alusión especial a uno de los más importantes productores independientes que ha tenido el cine colombiano: Erwin Göggel con su productora Mugre al Ojo, en donde se genera una de las propuestas estéticas y de autores más arriesgadas, el largometraje poco conocido, filmado en súper 8 e inflado a 16 mm: *Pepos* (1985) de Jorge Aldana. Encontramos también a Luis Alberto Restrepo, futuro realizador de *La primera noche*, a Jorge Echeverry, que hace su primer largometraje: *Así va* (1982), a Luis Hoyos, a

Carlos Gaviria, a Luis González y a Juan Fisher.

El deseo de usar el cine como instrumento de expresión personal, como vehículo de comunicación y mensajes, tiene que enfrentarse a las gigantescas dificultades técnicas y económicas del cine como estructura industrial.

➤ **PURA SANGRE** de Luis Ospina / Pressbook de la película

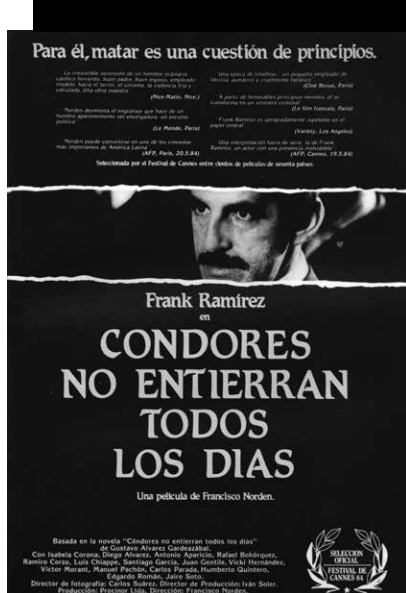


👉 **CÓNDORES NO ENTIERRAN TODO LOS DÍAS** de Francisco Norden / Pressbook de la película

Las industrias del cine funcionan con un alto porcentaje de fracasos y unos cuantos éxitos que equilibran todo el sistema. Muchas de las obras más permanentes y felizmente existentes del arte cinematográfico, han sido al principio, o incluso siempre, verdaderos fracasos económicos. Lo que hay que preguntarse frente al cine colombiano es qué es lo que busca.

Las razones para la existencia del cine colombiano son dos: crear el espejo de nuestra identidad y la posibilidad de expresión artística, personal y socialmente significativa. Esto exigía una actitud de fomento, de subvención, una filosofía estatal que juzgue que el cine es importante y haga posible su existencia. Con María Emma Mejía, Focine tuvo al frente a una persona proveniente del medio cinematográfico. Con ella hubo una reactivación del trabajo cinematográfico.

Es cierto que Focine pasó por un período libre y caótico, hasta llegar a reglamentaciones precisas mientras buscaba un método de trabajo en la política de fomento. La dicotomía entre creación de una industria o



subvención a una expresión artística fue una herencia de la falta de criterios iniciales; desde sus orígenes se mantuvo la carencia absoluta de políticas para la distribución y exhibición. La primera época de Focine fue creativa y con colaboradores que llevaban a cabo su trabajo ante todo por el interés en el cine. Focine sobrevivió, pero convertido en un instrumento burocratizado e incapacitado para captar las situaciones más propicias, un instrumento que fue un obstáculo para las posibilidades más novedosas y originales del cine colombiano y acentuó lo convencional.

Focine llevó al cine colombiano hacia un rumbo fijo, se estimuló la coproducción que dio imagen internacional. Su primera gerente, Isadora de Norden renuncia a su cargo porque su esposo, Francisco Norden, estaba impediendo para presentar un proyecto. Se trataba de *Cóndores no entierran todos los días* (1983) y casi podría decirse que fue un sacrificio con frutos, porque, todavía a estas alturas, este sigue siendo uno de los más sólidos largometrajes nacionales y una de las mejores adaptaciones de la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal.



👉 **LOS MÚSICOS** de Víctor Gaviria / Pressbook de la película

La propuesta de reactivación con mediometrajes en 16 milímetros, para ser emitidos por televisión, fue uno de los dos polos en los que se concentró Focine. El otro fue el de las coproducciones internacionales. Focine cambió su función de fomento de un cine nacional, por la de 'ministerio de cinematografistas' y se ideó una manera de dar trabajo a directores, camarógrafos, iluminadores, sonidistas y asistentes, que estaban sin oficio, en parte porque la televisión no los acogió y porque la producción en cine de 16 mm le cedió el paso al video. Los mediometrajes de Focine fueron un producto entre cine y televisión, en un formato y una longitud de hasta 24 minutos. En televisión estas películas fueron sometidas a las reglas del juego de los canales comerciales y fueron asumidas por las programadoras. En cuanto cine sólo pudieron ser exhibidas en ciertos eventos, en forma de paquetes de dos o tres y para un público ya formado. La posibilidad inicial de un inflado a 35 milímetros, con el fin de posibilitar la exhibición en salas, resultó sólo teórica y para nada viable; máxime cuando las rígidas normas impuestas por los exhibidores a las películas de sobreprecio implicarían dividir las en dos o tres partes o

mutilarles su longitud original. Tenían un valor de tres millones de pesos por episodio, con tema libre que admitió documentales, dramas intimistas, reconstrucciones históricas, dibujos animados, comedias, súper producciones y producciones en video.

La primera época de Focine produjo el grupo de 'óperas primas', los primeros largometrajes de directores formados durante años en el cortometraje de sobreprecio. Hay una jerarquía de calidad en estas películas, pero todas tienen en común el esfuerzo por construir historias estructuradas y la presencia permanente del fantasma del fracaso económico, la búsqueda de elementos 'comerciales' para atraer a un público amplio. *Pura sangre* de Luis Ospina, *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo, *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden, *La Virgen y el fotógrafo* (1983) de Luis Alfredo Sánchez y *Con su música a otra parte* (1984) de Camila Loboguerrero, *El escarabajo* (1983) de Lisandro Duque, y hasta el lanzamiento del más típico representante del cine de consumo hacia horizontes más estables en *Cain* (1984) de Gustavo Nieto Roa, pueden verse como los frutos de una época unitaria.

Pocos mediometrajistas de este programa se sometieron a la limitación de tiempo y estructuraron historias complejas con su propia dinámica. Ejemplos: *Los habitantes de la noche* (1984), *La vieja guardia* (1984) y *Los músicos* de Víctor Gaviria, *Se-*



➤ **LA BODA DEL ACORDEONISTA** de Pacho Botía / Pressbook de la película

*mana de pasión* (1984) de Julio Luzardo.

La aprobación de proyectos por un jurado y la producción por Focine, no excluyeron la posterior problematización conectada con el medio televisivo, los poderes y los vetos, como fue el caso de *El potrero chusmero* (1985) de Luis Alfredo Sánchez y *El día de las Mercedes* (1985) de Dunav Kuzmanich.

Un aporte importante de Focine, que le dio un segundo aire al cine colombiano, fueron los famosos medio-

metrajes realizados en la década de los 80, concretamente entre 1984 y 1986. Se hicieron en un convenio con RTI Televisión y por primera vez se comienza a hablar de cines regionales, como el de Cali, el famoso Caliwood de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina con trabajos de esa época como *Agarrando pueblo* (1978) y sus obras anteriores a la época de Focine, o de Óscar Campo con *Las andanzas de Máximo Gris* (1987) y *Valeria* (1986).

A raíz de los famosos medimetrajes, se abrió una ventana de producción y de exhibición a otras dos cinematografías que en ese momento estaban olvidadas: la cinematografía antioqueña y la costeña. Víctor Gaviria, que surge del formato de súper 8 y gracias a los medimetrajes de Focine, comienza a hacer sus primeros trabajos (*Los músicos*, *Los habitantes de la noche*), al lado de Andrés Upegui y de otros directores como Gonzalo Mejía con *La Jirafa en el parque* o *Que pase el aserrador* (1984) y *Buscando tréboles* (1979) de Gaviria. En el cine costeño se rescata a Francisco Bottía con *El Guacamaya* (1983), *Ay carnaval* (1982) y *La boda del acordeonista* (1986).

Es la época en que varias películas superan el medio millón de espectadores y ganan premios en distintos festivales del mundo. Colombia tiene una producción intermitente que busca su regularidad.

Hasta principios de los 90, durante la larga decadencia del organismo estatal de producción, Focine, el cine colombiano permaneció en un estado cataléptico. En 1993, Focine tuvo que ser liquidada por mala administración y problemas presupuestales. Pero los realizadores no se dieron por vencidos. Las posibles soluciones, como hipotecar la casa, vender el carro, buscar coproducciones con el viejo continente, eran opciones para mantener vivo el cine colombiano.

## ... Nuestros días

En los últimos años se han reconocido grandes producciones no solo a nivel local sino también internacionalmente, lo que ha generado mucha expectativa en la totalidad de la cinematografía colombiana. El camino fue abierto por *La estrategia de caracol* (1993) de Sergio Cabrera, *La gente de la Universal* (1994) de Felipe Aljure y *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

*La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera ganó premios internacionales y se volvió el referente visual de la filmografía co-

lombiana y el interés del público fue creciendo. Y casi simultáneamente Felipe Aljure estrenaba ese retrato policíaco de lo que es ser bogotano con *La gente de la Universal*. En Medellín, una mente social estaba preproduciendo historias que en un futuro serían los largometrajes de Víctor

➤ **LA GENTE DE LA UNIVERSAL** de Felipe Aljure / Pressbook de la película

➤ **RODRIGO D. NO FUTURO** de Víctor Gaviria / Pressbook de la película



EL COLOMBIAN DREAM de Felipe Aljure / Pressbook de la película



Gaviria: *Rodrigo D No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998).

La creatividad y aire fresco que tenían los filmes de Cabrera, Aljure y Gaviria no fueron suficientes para el momento. La falta de financiamiento y la entrada del cine estadounidense, hicieron difícil el panorama del cine colombiano marcado por las historias regionalistas y el reflejo de lo que somos como país.

Parte del cine local tiene éxito: *Golpe de estadio* (1998) de Sergio Cabrera, *La pena máxima* (2001) de Jorge Echeverri, *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Ali Triana, *Te busco* (2002) de Ricardo Coral o *La primera noche* (2003) de Luis Alberto Restrepo. Técnicamente se mejora y se maneja el género de la comedia que gusta a los espectadores.

En junio del 2003 se aprueba la Ley del Cine y empiezan a sobresalir de una forma más significativa las producciones cinematográficas, con un objetivo más directo a desarrollarse local e internacionalmente, es por ello que resulta muy importante poder identificar si estas nuevas producciones que hicieron renacer el cine colombiano, expresan de una manera directa rasgos de identificación propia, reconocibles para toda clase de público y sobre todo fieles a lo que se ha desarrollado en este país como marca única.

Se empieza a hablar de un renacimiento cinematográfico que llevó a que las producciones colombianas se intensificaran y que el espectador pudiera elegir qué tipo de cine le gustaba o no, se habla también de las nuevas formas de encarar la identidad, como ese espejo llamado *El Colombian Dream* (2006) de Felipe Aljure. Regresan también Lisandro Duque con *Los actores del conflicto* (2008), Jaime Osorio con *Sin amparo* (2005), Jorge Ali Triana con *Esto huele mal* (2007).

En la mayoría de los casos cuando se habla de un 'nuevo cine', se tiene la noción de estar hablando de unas producciones que se alejan del cine comercial. La Ley permitió un incremento en la producción y una diversidad temática en las ofertas de sus historias, para que el espectador tuviera la libertad de elegir. En el género de la comedia están las comedias producidas por Dago García, *Locos* (2011) o *El paseo 2* (2012) dirigidas por Harold Trompetero, *El escritor de telenove-*

*las* (2011) de Felipe Dothée, *Sanandresito* (2012) de Alessandro Angulo, *Mamá tómate la sopa* (2011) de Mario Ribero.

La cantidad de películas colombianas estrenadas anualmente aumenta considerablemente. La disputa entre calidad y cantidad es sosegada por la emoción de tener el apoyo institucional para todas las fases de los proyectos cinematográficos, desde la escritura del guión hasta la etapa de promoción.

Y en el campo de las ofertas aparecen los relatos intimistas como *Karen llora en un bus* (2011) de Gabriel Rosas Vera, *La vida 'era' en serio* (2011) de Mónica Borda, *Lo azul del cielo* (2013) de Juan Alfredo Uribe, *La sangre y la lluvia* (2009) de Jorge Navas. Las historias con adolescentes tuvieron su pantalla en *Apocalipsur* (2007) de Javier Mejía, o esa aventura en *Apatía, una película de carretera* (2012) de Arturo Ortegón. El suspenso psicológico de *El páramo* (2011) de Jaime Osorio o el drama de *Póker* (2011) de Juan Sebastián Valencia. Nuevas propuestas formales y temáticas recibieron varios reconocimientos en los festivales del mundo: *Los viajes del viento* (2009) de Ciro Guerra el mismo director de *La sombra del caminante* (2004), *El vuelco del cangrejo* (2010) de Óscar Ruiz Navia, *La sociedad del semáforo* (2010) de Rubén Mendoza. El tema del narcotráfico no podía estar ausente con *Pero come perro* (2008), *Todos tus muertos* (2011) y *El cartel de los sapos* (2012) de Carlos Moreno, o la presencia de los sicarios *En coma*

(2011) de Juan David Restrepo y Henry Romero, o ese ejercicio de cámaras y de edición en *180 segundos* (2012) de Alexander Giraldo. O la exploración de los paisajes y sus habitantes en *Chocó* (2012) de Jhonny Hendrix, o los niños en medio del conflicto en *Los colores de la montaña* (2010) de Carlos César Arbeláez.

El cine es considerado como un entretenimiento por muchas culturas pero en muchas otras se reconoce como parte de la identidad cultural. Se debe mirar el cine colombiano como parte de una industria pero también como parte esencial de lo que somos como país.



LOS COLORES DE LA MONTAÑA de Carlos César Arbeláez / Pressbook de la película

# EL DOCUMENTAL EN COLOMBIA

## DOCUMENTAL POLÍTICO, POÉTICO Y ETNOGRÁFICO

Sólo hasta los años 60 se manifiestan cambios en el documental. Ocurre en momentos de renovación también del cine latinoamericano, contem-

poráneo de la Nueva Ola Francesa, del Cinéma-Vérité y del cine directo canadiense y estadounidense, de los nuevos cines que estaban floreciendo en África y en Asia. La renovación llegó con películas aparentemente turísticas, pero en su tratamiento adquirieron un valor de análisis del hombre en relación con el ambiente social y geográfico. Ambiente propicio para el surgimiento de películas como *El páramo de Cumanday* (1965) de Gabriela Samper y Ray Wittlin, *Murallas de Cartagena* (1964) y *Balcones de Cartagena* (1966) de Francisco Norden.

A finales de los 60 y en los años 70, se presenta una polarización dentro del cine colombiano: los que hacen cine dentro de la línea de lo social, para ser exhibido en salas comerciales, y los que se marginan de los circuitos para evitar limitaciones al contenido. Estos últimos se abren camino bajo las influencias e inquietudes del cine político argentino y cubano: *Camilo Torres* (1967) de Diego León Giraldo; *Asalto* (1967) y *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez, *Anatomía de un asesinato* de Juan José Vejarano, Norman Smith y Hernando González, son algunos de los documentales que nacen bajo la voluntad de darle función política al cine, de trabajar bajo las urgencias de las coyunturas políticas de la época.

FOTOGRAMA DE LA FIESTA DEL CORPUS,  
Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

En el país han existido formas de documentar la realidad desde comienzos del siglo XX, desde la llegada de las primeras cámaras, cuando Floro Manco filma el Carnaval de Barranquilla en 1914. Desde muy temprano se hicieron imágenes cinematográficas muy directas y sencillas de escenas cotidianas, ceremonias oficiales, paisajes, deportes, fenómenos naturales, documentos visuales descriptivos que dieron paso en la década del 30 a los noticieros, la publicidad política y la crónica social.



Eran documentales militantes y comprometidos. Una corriente antropológica coexistió con el documental militante. Volcado hacia la encuesta o la investigación en las ciencias sociales y dentro de la tónica de la denuncia, aparecen trabajos como *El hombre de sal* (1968) de Gabriela Samper, *Los santísimos hermanos* (1969) de Gabriela Samper y Rebeca Puché y *Ciudad y participación* de Roberto Álvarez. La mayoría de estos documentales son retóricos, presentan argumentos persuasivos, apelando a modalidades expositivas o a estructuras asociativas de imágenes sociales. Se configuran en torno a un comentario dirigido al espectador sobre temas políticos o ideológicos, en el que un comentarista hace avanzar el texto al servicio de su necesidad de persuasión, y utiliza las imágenes como ilustración, contrapunto o prueba de lo que se está enunciando. En el caso de las películas militantes de Carlos Álvarez, se descansa la argumentación en contrapuntos de imágenes y sonidos, que crean asociaciones emotivo-ideológicas, en este caso, propagandísticas de la idea de la revolución.

Un paso adelante tanto en la elaboración estética, como en la investigación documental, son las películas *Chircales* (1966-1971) de Jorge Silva y Marta Rodríguez y los documentales *Oiga vea* (1971) y *Agarrando Pueblo* (1978) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Con *Chircales* por primera vez se utiliza en Colombia el cine como medio de investigación. Durante un periodo de cinco años los realizadores trabajaron

entre los habitantes de una ladrillera, construyendo un universo a partir de objetos, espacios, entrevistas, incluyéndose en la vida de la comunidad y haciendo que la cámara también fuera partícipe. Existe en *Chircales* una argumentación retórica, pero se cede el control a los acontecimientos que se desarrollan en frente de la cámara. Pese a que utiliza un narrador que hace interpretación, lo fundamental en el documental son las imágenes de observación, sincronizadas con sonido tomado en directo, que llegan a estructurar verdaderas 'escenas' en el sentido del modelo clásico de ficción, tratando de captar la vida al interior de la comunidad documentada.

El trabajo documental de Marta Rodríguez refleja una fascinación por la realidad, es un escrutinio de la organización de la vida y tiene como uno de sus objetivos la puesta en cámara de los valores individuales y humanos. Sus documentales son modelos de pasión disciplinada, ejerce fuerza para un posible cambio en la sociedad y por lo tanto, es la que presenta más exigencias en su rodaje. Uno de los mayores placeres para los ojos del espectador de todo documental y en particular de aquellos realizados por Marta Rodríguez, reside en su capacidad para hacer que situaciones atemporales parezcan temas actuales.

Se contemplan imágenes de la realidad colombiana y lo que éstas ponen ante nosotros son

cuestionamientos sociales, humanos y políticos. Marta Rodríguez produce con Jorge Silva y su hijo Lucas Silva una obra importante desde 1971 con *Chircales*, seguido por decenas de documentales retratos de denuncia sobre los indígenas, los campesinos y las luchas políticas. Durante dos años, Rodríguez y Silva visitaron la zona marginal de Tunjuelito, hoy en día incorporada plenamente a la zona urbana de Bogotá, observaron la vida, trabajo y explotación del trabajo de los fabricantes de ladrillos. Luego del trabajo de observación, recopilación de datos por medio de entrevistas y convivencia en el sector, los directores optaron por elevar una denuncia social por medio del relato fílmico-documental de la historia de la familia Castañeda. Como lo manifiestan Rodríguez y Silva, su trabajo estaba ligado a las luchas políticas de ese tiempo y su origen fue el trabajo político que Rodríguez realizara en ese tiempo junto al sacerdote guerrillero Camilo Torres.

Mientras la producción de cine colombiano de ficción, gracias a la Ley 814 que lo reglamenta, comienza a tener una constante, la realización de cine y video del documental ha sostenido

do su continuidad desde la época de los documentales etnográficos de Marta Rodríguez y Jorge Silva, que empezó a finales de los años 60. Es sobre todo en video donde ha cristalizado esa necesidad de investigar, interpretar, denunciar o simplemente mostrar la realidad de un país complejo.

Marta Rodríguez expresa en imágenes y sonidos su visión de un mundo que incluye al colombiano. Sus obras se han hecho en video, ausentes de las salas, se han presentado alguna vez por televisión, ninguna ha trascendido al gran público y sin embargo, son las creaciones más importantes del audiovisual en el país. Con más de cuarenta años de trabajo ininterrumpido, Martha Rodríguez es la directora colombiana con mayor trayectoria en el cine nacional. Es el icono del cine político y de denuncia más importante de los años 70. Trabajó el cine etnográfico, propuesta que trascendió el sólo hecho de registrar grupos marginales o minorías, su búsqueda apunta a lo más profundo de las comunidades mediante una investigación paciente, permitiéndole mostrar la esencia y los problemas de grupos indígenas y obreros. Su trabajo ha ido cambiando con el tiempo y se ha ido transformando en una lucha más

social con una mirada poética hacia los pueblos olvidados. En la actualidad su carrera se enfoca en la producción de video y su interés consiste en proporcionarles las herramientas y los conceptos de la imagen a indígenas para que ellos mismos narren sus historias. Entre sus documentales más representativos se pueden destacar: *Chircales* (1965-1971) sobre la vida de los trabajadores de las ladrilleras, *Campeños* (1972) sobre el período de la reforma agraria de los años 30, *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1973-1980) sobre la lucha indígena del Cauca y la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca, *Amor, mujeres y flores* (1984-1990) sobre las obreras de las flores en el altiplano cundiboyacense, *Nacer de nuevo* (1986-1987) sobre dos ancianos damnificados por la erupción del Volcán Arenas del Nevado del Ruiz, *Amapola, la flor maldita* (1994-1998) sobre los indígenas guambianos del Cauca, *Nunca más* (1999-2001) sobre las comunidades del Urabá de Antioquia y Chocó, que fueron víctimas de los actores armados, *Hijos del trueno* (1994-1998) sobre la cultura nasa y su resistencia y *Una casa sola se vence* (2003-2004) sobre los desplazados de conflicto.

Entre otros documentalistas importantes con enfoque etnográfico, que han trasegado buscando nuevas propuestas en sus registros de realidad documentada, se podrían recordar a Roberto Triana y Pablo Mora. Roberto Triana estudió cine y trabajó en Italia hasta comienzos de los años 70. Desde entonces ha desarrollado una amplia carrera, con incursiones en la ficción, pero con especial dedicación al documental etnográfico con *Los emberá* (1983). Por su parte, Pablo Mora, venido de la antropología, se ha dedicado al documental etnográfico siendo *Crónica de un baile de muñeco* (2003) quizás su trabajo más importante. Para Mora, el documental es un artificio, es una creación pura, descubre que la mejor forma de representar visualmente es permitir que aquello que se desee narrar posea al realizador como una manera de conciliar lo testimonial y lo narrativo.

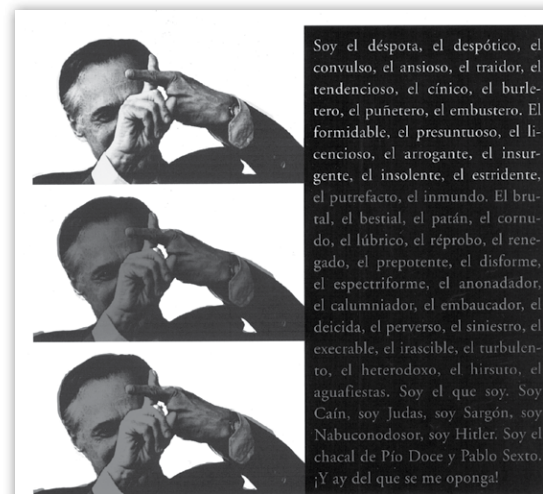
El documental cinematográfico colombiano, con importantes búsquedas estéticas, cuenta con la presencia de Jorge Echeverri, un cineasta que hizo cine independiente en 16mm., y en el documental se destacan sus trabajos *Arturo Navarrete* (1982), *Celador o imagen* (1985) y *Tulia* (1992). Por su parte, Carlos Bernal, con una particular mirada para contemplar la vida, con lenguaje sensible cercano a lo poético, emprende recorridos por la política, la denuncia con *Fue anunciada* (1988), *Detuvo su vuelo* (1989), *Democracia particular* (1989), *Niños en la vía* (1990), *Acordeón de papel* (1991). El valor de la música y los paisajes son rasgos sobresalientes de sus documentales en donde están presentes la estética, la política y el poder.

Otros realizadores como Gonzalo Mejía, Antonio Dorado y Juan Guillermo Arredondo, han hecho también que la veracidad e inventiva del documental colombiano en video esté superando la ingenuidad.

## Grupo de Cali

Las primeras obras de Carlos Mayolo y Luis Ospina se caracterizan por la autoconciencia de los realizadores sobre el medio cinematográfico. Con *Agarrando pueblo*, realizan una reflexión irónica sobre la práctica de los documentalistas comerciales en Colombia, en especial aquellos que con el fenómeno del sobreprecio degradaron la actividad cinematográfica. Es uno de los primeros documentales con estructura narrativa documental (es decir, con personajes y una historia desarrollada en el tiempo y en el espacio), realizados en nuestro país con anterioridad a los 90. *Oiga vea*, sobre los Juegos Panamericanos de Cali en 1971, elimina el comentario en off, en provecho de juegos asociativos y contrapuntos de imagen y sonido, mezclando dosis de ironía y humor negro sobre la situación política en la que se realiza el certamen deportivo.

Por estos años se da un sistema de producción y distribución conocido como 'el sobreprecio', en el que las salas exhibían cada quince días un corto diferente, ya fuera ficción, documental o animación. En el documental,



Soy el despota, el despótico, el convulso, el ansioso, el traidor, el rendencioso, el cínico, el burlesco, el puñetero, el embustero. El formidable, el presuntuoso, el licenciado, el arrogante, el insurgente, el insolente, el estridente, el putrefacto, el inmundo. El brutal, el bestial, el patán, el cornudo, el lúbrico, el réprobo, el renegado, el prepotente, el disforme, el espectríforme, el anonadador, el calumniador, el embaucador, el deicida, el perverso, el siniestro, el execrable, el irascible, el turbulento, el heterodoxo, el hirsuto, el aguafiestas. Soy el que soy. Soy Cain, soy Judas, soy Sargón, soy Nabuconodosor, soy Hitler. Soy el chacal de Pio Doce y Pablo Sexto. ¡Y ay del que se me oponga!

### LA DESAZÓN SUPREMA *Retrato incesante de Fernando Vallejo*

Un documental de Luis Ospina

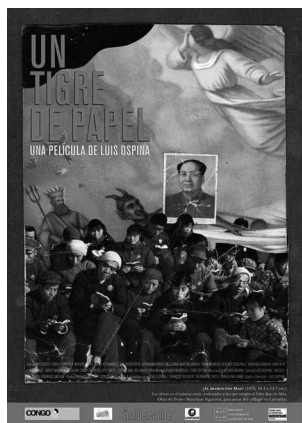
LA DESAZÓN SUPREMA de  
Luis Ospina / Archivo de  
Luis Ospina

salvo pocas excepciones, se desarrollarían fórmulas que el grueso de la producción adoptó como línea de menor esfuerzo. Las denuncias, las fiestas populares o sociales, el espacio arquitectónico y turístico, las realizaciones de las instituciones oficiales, fueron los temas predominantes, realizados en su mayoría sin mucho conocimiento en el tratamiento cinematográfico, producidos contra el tiempo y con gran economía de inversión y afán de buscar el aplauso fácil.

A finales de los años ochenta, para muchos trabajadores audiovisuales el video ofreció la posibilidad de trabajar de una manera más constante en su ilusión de hacer cine; a menudo significaba elaborar un texto audiovisual más complejo estético y temáticamente que los programas habituales de la televisión comercial. Durante los años ochenta se realiza la serie *Yuruparí* por la programadora estatal Audiovisual y eran documentales antropológicos filmados en 16 mm y emitidos

después por televisión. A mediados de la década aparece *Aluna*, un espacio también de documental antropológico, en el que se prefigura lo que sería el documental de los años noventa.

Al finalizar la época de Focine se dan dos fenómenos que revitalizarían el documental desde la provincia colombiana, centradas en la obra de Luis Ospina en Cali y de Víctor Gaviria en Medellín. Truncada su carrera cinematográfica después de su primer largometraje, *Pura sangre* (1982), Ospina se pasa al video y se refugia en Cali, donde realiza *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1986) en donde hace aparecer a los participantes ante la cámara, pero su testimonio continúa voz en off, aportando humorismo, nostalgia y pena, evitando el narrador y utilizando recursos narrativos como subtítulos, empleados casi de manera literaria, fotografías, fragmentos de películas o grabaciones de video, dibujos y material de archivo. En *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1988), Ospina retoma desde secuencias propias del cine directo, la vida de un artista callejero que ya había documentado hacía diez años en *Agarrando Pueblo*, pero esta vez mezclándolas con técnicas y efectos propios del video, en pequeños clips que sirven para separar diversos bloques temáticos. Resalta la utilización de subtítulos con acotaciones que ironizan las opiniones del artista de la calle. Luis Ospina se convertiría con los años en el mayor y mejor dotado de los exponentes de la producción nacional del documental en video, un medio que le permitió intimidad y posibilidades de experimentación. Aspectos presentes en *Nuestra película* (1992), en colaboración con el artista plástico Lorenzo Jaramillo, meses antes de su muerte, *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003) y *Un tigre de papel* (2007).



➤ **UN TIGRE DE PAPEL** de Luis Ospina / Archivo de Luis Ospina

## Víctor Gaviria

Desde mediados de los años ochenta el trabajo de Víctor Gaviria en Medellín se convirtió en un fenómeno estético antropológico que deja marcas en la producción cinematográfica colombiana. Con *Rodrigo D. No Futuro* (1990) se interna en la exploración de los jóvenes marginales, rodando una ficción amarga en la que actúan y muestran sus ruinas y miserias, desde su imaginario, con su particular manera de hablar y su forma de entender el mundo en las barriadas. Posteriormente realizó con estos jóvenes el documental, *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1990), en el que mediante un montaje fragmentario sobre entrevistas significativas y momentos cotidianos de la vida de los protagonistas rodados en directo, se interna por esa alcantarilla del alma humana.

Los trabajos de estos cineastas están fundamentados en una estética que parte de la palabra, del relato oral que hacen los personajes, para construir estructuras que tiene que ver con la experimentación en el caso de Ospina y del realismo cinematográfico en el caso de Gaviria. Solamente en *Los cuentos de Campo Valdés* (1987) de Gaviria, realizado en un asilo de niños ciegos en la misma época, es la cámara participante y observadora, a la manera del cine directo, la narradora de los acontecimientos.

➤ **VÍCTOR GAVIRIA** / Tomada de [www.commonswikiimedia.org](http://www.commonswikiimedia.org)





## Retratos, rostros y rastros

Al comienzo de los años noventa el mayor impulso en el documental vino de jóvenes realizadores de Cali y Medellín que retomaron las propuestas de Ospina y Gaviria, dando origen a *Retratos*, una serie de diez documentales en Medellín en el año de 1988 y a *Rostros y rastros*. En Cali y en Medellín, el documental se constituyó en un género privilegiado para hablar de la transformación de las realidades urbanas, así como de aspectos antropológicos y de memoria regional de los que no se había ocupado antes la televisión. Documental urbano, como característica principal frente al documental hecho tradicionalmente desde Bogotá, más atento a realidades nacionales no necesariamente urbanas, como las de los numerosos grupos étnicos que pueblan nuestra geografía.

En la mayoría de los documentales se había utilizado una estructura temática: se establecía un tema y se introducían categorías que dividían la película en subtemas. Eran documentales que describían acontecimientos en vez de adoptar posiciones. Se privilegiaban las entrevistas ilustrándolas con imágenes del contexto. El paso de un segmento a

otro estaba precedido de un video clip, en el que se utilizaban imágenes estimulantes para mantener interesado al espectador. Debido a que este esquema de documental se hizo repetitivo, fue adoptado también por los programas de documental a nivel nacional y a la llegada de nuevas promociones de estudiantes de Comunicación Social, se emprendieron nuevas exploraciones: algunas hacia la utilización de estructuras asociativas, más cercanas al video arte y el video clip; otras a la investigación en lo biográfico.



ÓSCAR CAMPO / Tomada de [www.colarte.com](http://www.colarte.com)

Documentales como *Un ángel subterráneo* (1992), *Fernell Franco: escritura de luces y sombras* (1995) de Óscar Campo, *Hernando Tejada, tejedor de sueños* de Antonio Dorado (1990), buscan explorar nuevas propuestas narrativas más complejas que desborden las estructuras clásicas.

Por lo general son el resultado del empleo de metodologías cualitativas de investigación en las que se privilegia lo biográfico y autobiográfico. El material obtenido requiere de tratamientos más cercanos a la novela o al cine de ensayo que a la argumentación documental. Los flujos temporales son fragmentados, con saltos al pasado y futuro, como el tiempo de la memoria y de los sueños. La imagen contextualiza al personaje en su mundo de objetos cotidianos, pero fácilmente puede escapar al delirio, al tratamiento surreal, en busca de realidades que no necesariamente pasan por la vida consciente del protagonista.

## Documental urbano

na, Paula Gaitán, experimentando con el video como formato creativo. También se destaca el espacio *Muchachos a lo bien* (1994) de Medellín, desarrollado por la Fundación Social y la Corporación Región, como parte de un proyecto de juventud, en el que se hacen interesantes exploraciones con el docudrama. Y de Medellín también, las nuevas propuestas de un grupo de videastas independientes que redescubren las posibilidades del cine directo, y entre los que sobresale *Diario de viaje* (1996) del colectivo Madera Salvaje, un documental de tono intimista sobre el viaje de un grupo de jóvenes al Festival de Cine de Cartagena, dando testimonio con cámaras de video doméstica tanto de las aventuras del viaje como del aprendizaje de la realización del documental.

En 1991 apareció en la televisión nacional el programa *Señales de vida*, dirigido por Ana María Echeverry y producido por Colcultura en el que se recogía la experiencia de años anteriores del programa de documental etnográfico *Aluna*, dirigido por Gloria Triana, y las nuevas experimentaciones en documental urbano que se estaban desarrollando en Medellín y Cali. Después este espacio fue trasladado a la Cadena 3, el canal cultural oficial. A lo largo de esta década aparecieron otros espacios en el canal cultural como *Imaginario* de Colcultura, con grupos estables de directores de cine y documentalistas como Emilio Alcalde, Juan Carlos Delgado, Mauricio Beltrán, María Victoria Cortés, Roberto Tri-

# Siglo XXI: nuevos enfoques del documental

A finales ya de la década del 90, surge una generación nueva de documentalistas, distintos grupos de producción y realización en Bogotá, Cali, Medellín y la Costa Caribe, compuestos en su mayoría por videastas jóvenes, que están realizando el registro de las realidades de Colombia, muchos de ellos sin anteriores experiencias cinematográficas y formados en su mayoría por realizadores de cine y críticos más activos en décadas pasadas.

Mirado desde otro ángulo, el documental realizado en video actualmente en Colombia y mostrado en todos estos nuevos escenarios televisivos, sugiere hibridaciones y cambios en la representación documental, paralelas a las transformaciones que está sufriendo la ciudad colombiana que documenta. A la ruptura de la coherencia urbana, a los recorridos fragmentados por calles con comercios, centros comerciales, condominios, suburbios de miseria, la tensión permanente de la guerra, corresponderían unos textos audiovisuales en los que formas tradicionales de la estética documental como la cámara participante y la entrevista se mezclan con el video clip o la dramatización de

acontecimientos, en los que la voz del autor queda desplazada por otras voces o desempeñando la función de un cronista de acontecimientos públicos de la vida cotidiana. Fragmentaciones, hibridaciones de géneros, que algunas veces coinciden con la apertura de nuevas posibilidades estético-políticas y con la democratización del medio. Son respuestas a los requerimientos del discurso hegemónico en televisión, en su tendencia a configurarse como espectáculo único de nuestro tiempo.

Documentales como *El reino encantado* (2002) de Óscar Molina y Ana María Marín y *Zona 2 MI-17* (2002) de Wilmar Quintero, Hémel Atehortúa y Nelson Restrepo, ya no son el producto de la influencia de Víctor Gaviria, pero sí la ampliación de las bases que él creó y con las cuales se hizo posible enfrentar el registro de una ciudad –Medellín– de una vitalidad desesperada, en el marco de una sociedad que sufrió los violentos cambios provocados por el narcotráfico, la guerrilla de izquierda y el paramilitarismo.

La obra del documentalista Diego García-Moreno ha sido fundamental en la diversificación del documental en el país. Logro que puede contemplarse en su más reciente obra *Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?* (2011), un documental en forma de monólogo, a tres voces, que entrelaza la vida de la pintora, su obra aguda y crítica, y el devenir sombrío de Colombia.



➤ **BEATRIZ GONZÁLEZ ¿POR QUÉ LLORA SI YA REÍ?**  
De Diego García Moreno /  
Pressbook de la película

A pesar de que a finales de los 70 se observa un grado considerable de compromiso con el cine militante y político, de evidente transformación social tanto entre realizadores como entre teóricos, el documental, ha sido objeto de un nivel de atención ínfimo en comparación con la enorme producción de trabajo sobre la ficción narrativa. El auge de los estudios cinematográficos académicos dentro del contexto de la literatura y las humanidades en vez del de la sociología y las ciencias sociales tiene un peso importante, pero también lo tiene la tendencia popular a asociar el término películas con los largometrajes de ficción y a asociar el largometraje de ficción con cuestiones de arte, espectáculo y sus efectos.

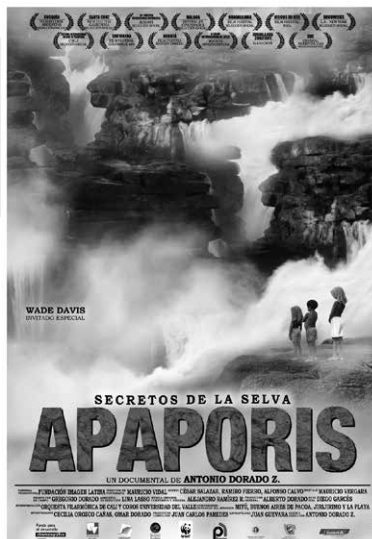
Esto hace que el estudio del cine documental contemporáneo sea una especie de tierra incógnita en la crítica cinematográfica, en especial en términos conceptuales y teóricos. Con excesiva frecuencia damos por supuesto que el documental es sencillamente una ficción disfrazada, una forma de narrativa, como las historias escritas, que reivindica su autoridad de un modo especial minimizando sus aspectos ficticios. En muchas ocasiones, se da por sentado que las categorías y criterios adoptados para el análisis del cine narrativo pueden transferirse sin problema al documental, con, quizá, algunos cambios de menor importancia.

# El documental hoy

Para comprender la situación del documental colombiano en estos últimos años, es necesario dar un contexto sobre las transformaciones por las que ha atravesado el país en la última década. En la perspectiva cultural, debido al movimiento de globalización, el país participa en la cultura mundial y se revalorizan las culturas regionales y locales. En este doble movimiento estalla la llamada cultura nacional. Lo local se revaloriza, así como los movimientos culturales étnicos, raciales, regionales, de género, que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes.

Para el estudio de los medios audiovisuales en Colombia de los últimos años, es evidente la importancia creciente del documental en la televisión cultural, no solamente por la cantidad de documentales producidos, sino por la experimentación creciente y el esfuerzo de algunos realizadores por convertirlo en el género que permita expresar la reflexión sobre la realidad colombiana a través de los medios masivos.

Anualmente se realizan una gran cantidad de documentales en universidades, canales regionales o locales, centros de



APAPORIS, SECRETOS DE LA SELVA de Antonio Dorado / Pressbook de la película

acción comunitaria, grupos de trabajo independiente y oficialmente incentivados a través de convocatorias. La cantidad podría estar revelando el acceso de nuevos actores sociales que asumen el aprendizaje de la escritura en el medio audiovisual y toman en sus manos la responsabilidad de expresarse y la necesidad de descubrir, de dar testimonio, de indagar al interior de las culturas tanto de las ciudades como de las regiones alejadas de los centros urbanos.

En gran parte de esta producción hay un desinterés tanto por la factura como por los recursos estéticos del documental, tal vez por el afán de recoger testimonios de desaparición inminente. Pero existe también un número importante de obras que señalan nuevos derroteros y nuevos interrogantes a la estética de un género que se constituye hoy en la más importante alternativa en un medio como el de la televisión, en el que se asiste a un alto grado de información/espectáculo.

El abanico temático es enorme, diverso y muchas veces inquietante. Encontramos relatos que a través de individualidades abordan temas socio culturales de gran complejidad, y hay quienes con las mismas preocupaciones -o intereses- nos relatan situaciones colectivas, comunitarias, problemas sociales, de guerra, los desplazados, la poesía, la cultura negra, la indígena, los presos, la pobreza, la droga, la música, la lucha por la supervivencia, el deseo de indagar, de descubrir, el dolor por tener que partir, el apego a una forma de vida. Dentro de esta multiplicidad de propuestas cabe resaltar *Mamá Chocó* (2010) de Diana Kuellar, *Apaporis, secretos de la selva* (2012) de Antonio Dorado, *Arista son* (2011) de Libia Stella Gómez, *Biblioburro* (2008) de Carlos Rendón, *Impunity* (2010) de Holman Morris y Juan José Lozano, *Los demonios sueltos* (2010) de Marta Hincapié, *Bagatela* (2008) de Jorge Caballero, *La hija de la luz* de Roberto Flores, *De putas o peluqueras* (2011) de Mónica Moya, *Neonato* (2011) de Juan Camilo Ramírez, *Cerrando heridas* (2010) de Álvaro Serje, *Cuerpos frágiles* (2010) de Óscar Campo, *El Pacífico colombiano: entre la vida, el desarraigo y la resistencia* (2010) de Juan Manuel Peña Gómez, *Falsos positivos* (2009) de Simone Bruno y Dado Carillo, *Frente al espejo: diario 2002-2005* (2009) de Ana María Salas, *La plata blanca: cuando la coca es algo más que una droga* de José Luis Sánchez, *Las rutas del Yagé* de Alex Andrés López, *Pescador de lunas* de Christian Bitar, Miguel León Durán, *Uno, la historia de un gol* (2010) de Carlos

Moreno, Gerardo Muyschondt, *Yo tengo ya la casita* (2009) de René Palomino Rodríguez y Nicolás Guarín, *Nacimos el 31 de diciembre* (2011) y *La eterna noche de las 12 lunas* (2013) de Priscila Padilla.

En todos ellos están, de alguna manera, el alma humana y sus necesidades, pero también sus luchas y sus logros. Las temáticas, unas más interesantes y/o más importantes que otras (asunto completamente subjetivo pues siempre dependerá del ojo de quien mira), todas se acercan a su objeto de interés.

En estos trabajos el proceso de investigación aparece como parte fundamental de la realización. El documental pone a disposición de sus creadores -bien sean guionistas, investigadores, directores, editores, entre otros- un lenguaje variado y rico; lo que ocurre es que toda esa riqueza que se constituye en posibilidades al realizar, se convierte en exigencias a la hora de proyectar. El lenguaje cinematográfico da la posibilidad de "narrar". Están obligados a narrar, es decir, a moverse en el tiempo y en el espacio, con una estructura o eje que nos diga de qué están hablando y hacia dónde van.

# BREVE HISTORIA DEL CORTO COLOMBIANO

Cuando el cine llega a Colombia, en abril de 1897, el cine mundial era cortometraje y a la vez documental y noticiero. En esa época sólo empezaba a ser clara una diferencia: la existencia de la comedia. Esta primera experiencia del cine en Colombia no dejó registros del país, que ingresaba en el mercado mundial de las imágenes animadas y los sentimientos en pantalla.

Las primeras imágenes de Colombia se registraron con el cinematógrafo Lumière que explotaba uno de sus operadores: Gabriel Veyre, quien exhibía cortometrajes documentales sobre paisajes, eventos y costumbres. A este pequeño grupo de pioneros se sumará en septiembre de 1897 el barranquillero Ernesto Vieco, que presentó el cine por primera vez en Bogotá, también con los recursos de los hermanos Lumière.

En la década de los años 20 empiezan a hacerse cortos publicitarios y noticiosos, que acompañan las proyecciones regulares de películas procedentes de Francia, Italia y de los Estados Unidos. Junto con los Di Domenico y su SICLA-Journal, (diario colombiano), los protagonistas de este tipo de cortos fueron hasta los años cincuenta la familia Acevedo y su Noticiero Nacional (producción desde 1924 hasta 1955).

Los Acevedo se ocuparon de cortos noticiosos y mostraban las transformaciones de una nación que ingresaba tarde a la modernidad y a la revolución industrial. Se registraban grandes obras de infraestructura urbana, imágenes de empresas boyantes, de corridas y carreras, de reinados de belleza, del hambre y de los indígenas, de posesiones y entierros presidenciales, de los desfiles militares y de los discursos de Gaitán.

Como ha señalado el cineasta colombiano Carlos Álvarez, el proceso de reconstruir la historia del cortometraje en Colombia se dificulta por la ausencia de estadísticas, en una abundante producción. Los motivos de este olvido tienen que ver con la larga ausencia de acciones de preservación e historiografía, la condición de ejercicio que tenían muchos trabajos y el desinterés de los realizadores. A pesar de tantos olvidos, algún registro existe y es evidente que ninguno de los cortos realizados hasta los setenta sea de ficción. Los más destacados directores de ese período son Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Álvaro González Moreno, Alberto Mejía y la pareja de Ray Witlin y Gabriela Samper. Pero el más prolífico creador es José María Arzuaga, director de 30 cortos filmados en la década del sesenta.

FOTOGRAMA DE LA FIESTA DEL CORPUS, Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



## El sobreprecio

Un momento de ruptura para la historia del cortometraje colombiano llega en 1971, cuando se promulga el Decreto 879 que por primera vez habla de una cuota de pantalla y regula exenciones tributarias a importadores de insumos para la producción cinematográfica y para exhibidores de películas colombianas. Es al amparo de este decreto que se inicia la etapa del sobreprecio. Una de las más controvertidas de la historia del cine colombiano. Las evidencias muestran que fue el período en donde más cortometrajes se realizaron (aproximadamente 600 en cine). La mayor parte de los realizadores de esta época no lo fueron sino en ese momento: gente que ni antes ni después participó del desarrollo cinematográfico del país. La estructura de funcionamiento del sobreprecio implicaba varias condiciones: los recursos para la producción de los cortos y los que beneficiaban al exhibidor que proyectaba estos trabajos provenían de un dinero adicional que el espectador

pagaba por la boleta de cine (de ahí el término 'sobreprecio'). Una segunda condición era que los productores podían beneficiarse hasta por siete cortos, después de los cuales estaban obligados a realizar un largometraje. Para disfrutar de la norma, los cortos debían durar al menos siete minutos.

A pesar de sus intenciones, esta estrategia de fomento contó con varios problemas, como la ausencia de una junta de calidad que desde el comienzo seleccionara los cortos en función del talento artístico expresado en las obras. Pronto los realizadores y sus obras dejaron de ser el centro del desarrollo de la norma y los exhibidores optaron por comprar directamente los cortos. En poco tiempo, los exhibidores pasaron a producir los cortos a través de pequeñas empresas que contaban con una razón social diferente a la propia, empresas que nunca hacían más de siete cortos y jamás un largometraje, pero que además obligaban al espectador a enfrentarse con un cine de calidad muy discutible.

Los temas abordados por los cortometrajes de esta etapa eran diversos: postales sobre lugares turísticos, adaptaciones literarias y comedias urbanas. Técnicamente eran obras imperfectas, tanto el registro sonoro como su mezcla eran deficientes. La fotografía era del todo ilustrativa, sin carácter, como tampoco lo tuvieron los guiones ni las puestas en escena.

## Mediometrajes: cine para televisión

Gracias al programa Cine para televisión, se realizaron 21 cortos de 25 minutos. Los mediometrajes fueron un espacio de formación y surgimiento para técnicos y creadores, como escribe la realizadora Patricia Restrepo y fueron una verdadera fuente de imágenes para la diversidad cultural del país. Entre los trabajos de este período se destacan: *Reputado* (1986) de Sylvia Amaya, *Semana de pasión* (1985) de Julio Luzardo, *Después de la lluvia* (1987) de Hernán Bravo, *Bochinche en el barrio arriba* (1987) de Luis González, *El día que terminó el verano* (1987) de Mario Mitriotti, *De vida o muerte* (1987) de Jaime Osorio, *La baja* (1987) de Gonzalo Mejía, *La mejor de mis navajas* (1986) de Carl West, *Los camiones de polvo* (1985) de Fernando Reyes, *Aroma de muerte* (1985) de Heriberto Fiorillo, *Lugares comunes* (1987) de Andrés Upegui, *La balada del mar no visto* (1988) de Diego García-Moreno, *Para subir al cielo* (1990) de Andrés Marroquín y *Atrapados* y *Bajo las estrellas* de Juan Pablo Vejarano.

De los mejores cortos de este período puede decirse que una transformación se había logrado, tanto en la calidad de la obra como en la aproximación a los temas: una preocupación por la historia colombiana se manifestaba de manera definitiva dando contexto a los argumentos, a la vez que se recogía la tradición literaria con una verdadera apropiación de los autores.

Con o sin apoyo estatal, son muchos los cortometrajistas que se revelan en esos años. Uno de ellos es el animador Carlos Santa con



**BOCHINCHE EN EL BARRIO ARRIBA** de Luis González / Pressbook de la película

*Isaac Ink, el pasajero de la noche* (1990), *La selva oscura* (1994) y *Fragmentos* (1999) – codirigida con Herib Campos. Otros realizadores que vale la pena mencionar son: Patricia Restrepo y sus *Momentos de un domingo* (1985), Fernando Laverde y *El amor de Milena* (1985), Luis Alfredo Sánchez con *El domador de la llanura* (1985) y *El potro chusmero* (1985), Lisandro Duque y *Un ascensor de película* (1985), José María Arzuaga y *El doble* (1985), Julio Luzardo y *El gallo cantó tres veces* (1987), Erwin Goggel y Jorge Aldana con *A trescientos metros el retén* (1988), Ricardo Restrepo con *María toma dos* (1991) y Jorge Echeverry con *El ascensorista* (1994). En este período también nace el grupo de Cine Mujer, un colectivo con una clara opción política conformado por Clara Riascos, Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobón y Dora Cecilia Ramirez. Realizan películas como: *¿Y su mamá que hace?* (1980) de Eulalia Carrizosa y *La mirada de Myriam* (1986) de Clara Riascos.

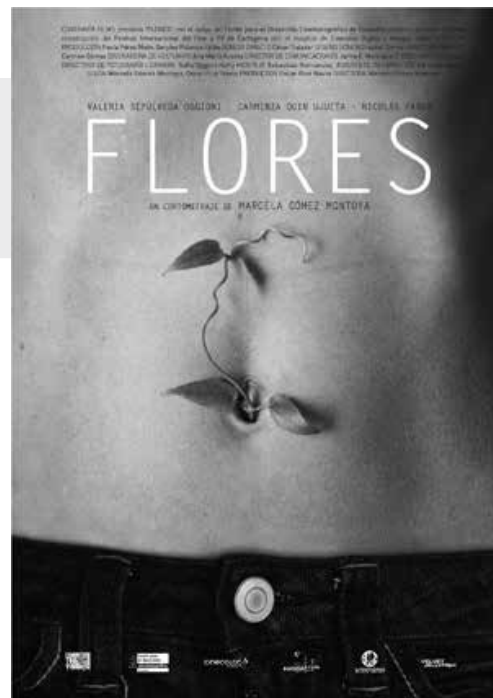
# Cortos de hoy: una larga historia

A partir de 1997 se crea el Ministerio de Cultura, que desde la Dirección de Cinematografía ha apoyado la realización de cortometrajes. De varias maneras, el desarrollo del corto colombiano

ingresa en una nueva etapa. La evolución tecnológica y la realidad de los productores colombianos, llevó tanto al Ministerio como a muchos realizadores a la apropiación del concepto de lenguaje audiovisual, concepto que supera las diferencias entre el video y el cine, centrándose en el problema del lenguaje. De manera coherente, el Ministerio promovió el fomento a la realización de cortometrajes a través de sus convocatorias.

Entre los ganadores y entre los que no hicieron parte de aquellos 86, pero que también llaman la atención están: Andrés Burgos y Camilo Uribe con *Gajes del oficio* (1999), Jessica Grossman con *Rita va al supermercado* (2000), Jörg Hiller con *La taza de té de papá* (1999), Gloria Monsalve con *Alexandra Pomaluna* (2000), Santiago Trujillo con *Noche de Concierto* (2003), Andrés Buitrago con *Paraíso extraviado* (2004), Klych López con *Colombian cofy* (2003), Miguel Salazar con *Martillo* (2004), David Aristizábal con *1000 Pesos colombianos* (2004), Mauricio Pardo con *Moñona* (2002), Sara Harb con *Ensalmo* (2004), Felipe Solarte con *Instrucciones para robar una motocicleta* (1997).

Entre las instituciones estatales que han dejado huella en el corto colombiano está la Cinemateca Distrital Bogotá que inició sus estímulos a la producción en 1994. Algunos de los trabajos mencionados se realizaron con recursos de la Cinemateca, otros que pueden anotarse son obras de: Óscar Campo y María Borrero (*Fernell Franco, escritura de luces y sombras*, 1995), Jorge Navas (*Alguien mató algo*, 1998), Carlos Mario Urrea



**FLORES** de Marcela Gómez /  
Pressbook de la película

Cultura en Cinematografía -CNACC- conformado por representantes del sector cinematográfico y entidades públicas, entre las cuales se cuenta el Ministerio de Cultura. Dicho fondo tiene como objetivo la financiación de la producción del cine en Colombia y reúne dineros provenientes de la contribución parafiscal creada por la Ley de Cine 814 para lograr que los aportes generados por esta industria retornen al sector. Algunos de los cortometrajes más interesantes que obtuvieron recursos del FDC en las diversas modalidades de cortometrajes son: *Ciudad crónica* (2006) de Klych López, *Corte eléctrico* (2008) María Arteaga, *La serenata* (2008) de Carlos César Arbeláez, *Marina la esposa del pescador* (2008) de Carlos Hernández, *Dolores* (2009) de Tatiana Villacob, *Esto es un revólver* (2010) de Pablo González, *Minuto 200* (2011) de Frank Benítez, *Magnolia* (2012) de Diana Montenegro, *Flores* (2012) de Marcela Gómez Montoya y *Los retratos* (2012) de Iván Gaona.

(*Cuando vuelvas de tus muertes*, 2000), Carlos Hernández (*La vuelta de hoja*, 2002), Carlos Mogollón (*Lúdica macábrica*, 2003) y Rubén Mendoza (*La cerca*, 2004). De este grupo hacen parte también los cortos de ciencia ficción realizados por Pablo Mora (*¿Quién paga el pato?*, 2000), Ricardo Guerra y Jaime Sánchez (*La Venus virtual*, 2000) y Alessandro Basile (*Zapping*, 2000), obras que se exhibieron comercialmente como tres historias unidas bajo el título, *Bogotá 2016*.

Otro de los mecanismos estatales fundamentales para el apoyo al desarrollo del cortometraje colombiano –y a la cinematografía colombiana en general–, es el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -FDC- administrado por Proimágenes Colombia y cuyas decisiones en los montos y el diseño de las modalidades de financiamiento define el Consejo Nacional de las Artes y la

**MAGNOLIA** de Diana Montenegro / Pressbook de la película



ESKWE QUIERE DECIR COLIBRÍ  
de Mónica María Mondragón /  
Pressbook de la película

Si hiciéramos un recorrido en estos últimos años por el cortometraje, podríamos además recordar trabajos de gran calidad y algunos con reconocimiento internacional como: *Od, el camino* (2003) de Martín Mejía, *Xpectativa* (2005) de Frank Benítez, *Juanito bajo el naranjo* (2006) de Juan Carlos Villamizar, *Sin decir nada* (2007) de Diana Montenegro, *Como todo el mundo* (2007) de Franco Lolli, *Eskwe quiere decir colibrí* (2010) de Mónica María Mondragón, *Julieta De-*

*riva* (2011) de Diego Echeverry, *Noche* (2011) de Fernando García, *Contigo* (2011) de Xtian Mejía Carrascal, *Jubilo inmortal* (2011) de Luis Felipe Moncada, *Go* (2011) de Cristhian Delgado, *Retratos* (2011) de Juan Sebastián Forero, *Camino fácil* (2012) de Juan David Velásquez, *Kwe/sx thegsnxisa: Nuestra mirada* (2012) de Mónica María Mondragón, *Buscando guayaba* (2012) de Daniel Salazar, *El Salado* (2012) de Iván Ruiz, *Abadía* (2011) de William Alba, *700 pesos* (2011) de Julián Manrique, *La reina* (2011) de Andrés Guevara, *Sinfonía de mercado* (2012) de Helena Salguero y Jimena Prieto, *Los ojos de mi padre* (2012) de Juan Felipe Ríos.

Cortometrajes que narran historias variadas en donde la música, la vida cotidiana y los sentimientos son retratados con nuevas miradas. Esta generación se caracteriza porque la mayoría son jóvenes, algunos crecieron en la televisión, en el video, tienen formación universitaria, trabajan en publicidad, la academia o en medios masivos y es la primera generación de realizadores audiovisuales colombianos que tiene clara la importancia y la separación entre los oficios cinematográficos y es una generación que representa la diversidad de Colombia.

El camino del cortometraje colombiano continúa y representa el más ambicioso y a la vez el más generoso empeño de los creadores colombianos. La exhibición de los cortometrajes colombianos ha quedado reducida a festivales y muestras en el país y en el exterior. Por eso el programa Colombia de Película reúne la necesidad irrefrenable de narrar de realizadores jóvenes, pues parece que los cortometrajistas están reescribiendo la historia de nuestro cine con sus historias.

# EL EJERCICIO DEL DEBATE Y LA CRÍTICA DEL FILME

La crítica y el debate del filme son actividades para el conocimiento y valoración de la obra cinematográfica y se han hecho imprescindibles no sólo en el cine, sino en la educación artística y en la apreciación estética. La crítica y el debate cinematográficos nos obligan a prestar atención a métodos y procedimientos que conviene aplicar para su realización.

Nadie cree en la posibilidad de formular un conjunto de reglas y normas fijas para las críticas, debates y análisis de los distintos filmes. Cada caso particular requiere adecuaciones, en virtud de la experiencia del crítico, analista o el encargado del cine-debate, del grupo que la asume o realiza, de las cualidades específicas del filme.

Presentaremos algunos procedimientos divididos en dos bloques: el debate y la crítica, confiando en que se asuman con un pensar y un actuar crítico y analítico.

Aquello que se dirá sobre la crítica es aplicable al debate del

filme entendido como una modalidad del ejercicio crítico. Todo debate implica una crítica o análisis de la obra. El debate y la crítica son modalidades o formas en que se efectúa el análisis cinematográfico.

Nos concentramos en el arte cinematográfico, pero no podemos olvidar la condición del cine como medio audiovisual, imposible de entenderse al margen de una teoría y una lectura crítica de los medios, pensando “cómo las instituciones por un lado y los públicos, por otro, construyen los significados de las imágenes... desmontar la aparente naturalidad de las imágenes, es discutir la supuesta ‘transparencia’ de los medios audiovisuales”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Fecé, José Luis: “Lectura crítica de los medios audiovisuales”; en: Pérez Tornero, José Manuel (compilador): Comunicación y educación en la sociedad de la información (Nuevos lenguajes y conciencia crítica), Barcelona, Paidós, 2000 (p. 136).

# El debate del filme (cine-debate o cine-foro)

El cine-debate es una de las actividades de cine pues, en su forma tradicional (introducción-visión de la película-debate) engloba la visión del filme, una información sobre la película y su contexto.

Son varias las posibilidades que brinda y se evidencian cuando vemos que, al disfrute del filme, la ganancia de información y criterios sobre él, se añade el desarrollo de hábitos y habilidades de observación, de análisis y valoración, y de intercambio de ideas. Esto es válido para los que participan: el coordinador del cine-debate y los participantes. Pero el peso de esta actividad recae sobre el que organiza, prepara y dirige el cine-debate.

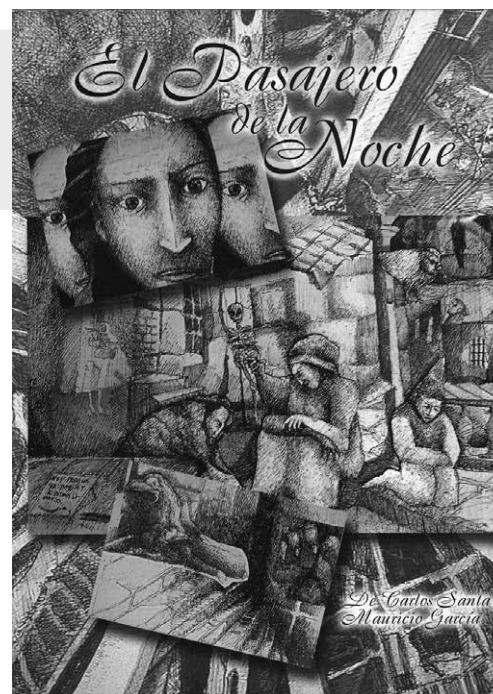
Como en cualquier actividad cultural o educativa, no se obtendrán buenos resultados en un cine-debate si éste no ha sido preparado. El cineforista no puede enfrentarse nunca al debate como un hecho fortuito, que se asume improvisando. Ha de preparar las facetas de su labor y especialmente el inicio,

ya que un buen debate se asegura a partir de la selección del filme a analizar y de la organización de la actividad.

Para lograr un debate idóneo, existen tres condiciones a cumplir antes de su realización: la adecuada selección del filme, la organización del debate y la información previa:

**a. La selección del filme:** Lo primero es seleccionar un filme que responda convenientemente a los objetivos del debate. Cuando se trata de estudio o análisis de un director, un periodo filmico o cualquier otro ciclo. Cada filme ha de responder a los fines de su debate específico y a los objetivos generales del curso o ciclo en que se enmarca. Se impone el ser cuidadosos con que la obra filmica seleccionada responda a los objetivos propuestos; y dicha selección está referida tanto a lo cualitativo como a lo cuantitativo, pues, en ocasiones, han de utilizarse varios filmes o fragmentos de otros filmes.

Si estamos analizando los géneros cinematográficos, hemos de escoger filmes con cualidades y en la cantidad suficiente para ilustrar los diferentes géneros. Para el caso del documental, debemos basarnos en filmes que nos ofrezcan los rasgos clásicos del documental, para hacer más rica nuestra experiencia y apreciación de este modelo de hacer cine. No deben faltar filmes como los clásicos documentales de Robert Flaherty, entre otros; ni modalidades como el noticiero; ni, de ser posible, documentales que



EL PASAJERO DE LA NOCHE de Carlos Santa y Mauricio / Pressbook de la película

ción, nacionalidad, año, temas) al seleccionar un filme, sin atentar contra la visión y análisis de aquellas facetas exigidas por los propósitos de la actividad.

Todo esto sirve para recordar que los mejores cine-debates tienen un carácter sistémico: pertenecen a un conjunto ordenado de filmes con sus correspondientes análisis; y se debe comenzar por una adecuada selección de los filmes a debatir en el curso o ciclo, en cada sesión o debate.

utilicen dibujos animados, secuencias con actores, y otros recursos no típicos de los documentales clásicos.

Otro aspecto a considerar son las características de quienes participan en el debate. No es lo mismo un debate entre especialistas, que con un público más amplio. No es igual un público adulto que uno joven o infantil. Cada filme debe ser escogido de manera que, sin traicionar en modo alguno los objetivos de la actividad, sean asequibles y del interés general de los cineforistas. Un documental no cumple las mismas funciones que otro; ni un filme de un realizador determinado, que otro filme de este mismo realizador.

Se puede jugar con los múltiples factores (director, actores, fotografía, musicaliza-

**b. La organización del debate:** Una vez seleccionado el filme a debatir, hay que organizar el debate, que empieza por la preparación de la



introducción al filme y del análisis colectivo. Antes de seleccionar el filme, el cineforista debe contar con la preparación necesaria para llevar a cabo el debate.

En el aspecto organizativo del cine-debate como actividad se debe asegurar una asistencia, una introducción, una proyección y un análisis colectivo o debate eficaces. En los ciclos o cursos organizados en las escuelas o instituciones, la asistencia y la proyección están aseguradas y es factible orientarlos con anticipación. En otros casos, los organizadores tienen que hacer esfuerzos adicionales para asegurar la asistencia y la proyección.

Es necesario preparar la introducción al filme y su análisis colectivo, antes de realizar la actividad del cine-debate, evitando la improvisación, salvo la que se pueda dar por los imprevistos de las discusiones o planteamientos. Hablamos de una preparación anterior que implica el estudio del filme y la recurrencia a los procedimientos como la orientación previa de los objetivos y aspectos esenciales a debatir, y la elaboración y entrega a los participantes de informaciones útiles para el debate.

**c. La información previa:** Los que participan en un debate no asisten a un espectáculo de sorpresas y no tienen por qué conformarse sólo con conocer el título de la película que van a ver o algunos datos sobre ella. Un buen procedimiento consiste en ofrecer datos e ideas generales con anticipación a la actividad del cine-debate y no esperar a hacerlo cuando nos hallemos ya en la introducción que precede la proyección del filme. Un buen recurso es el de las hojas impresas o volantes que se reparten y que los cineforistas pueden conservar. Estos impresos facilitan la divulgación de fichas biográficas y técnicas, filmografías, la sinopsis y datos diversos del filme, opiniones de diversos analistas sobre las obras que vamos a debatir y otras informaciones útiles para el debate y para los conocimientos y juicios apreciativos generales de los cineforistas.

Con estos impresos se facilita la realización de un buen debate; porque brinda una información e ideas iniciales para la reflexión y van preparando al espectador, contribuyendo a la organización del debate, a su motivación y a su asistencia y participación. Si los impresos son un buen recurso para ofrecer datos e ideas previas para el cine-debate y más cuando se distribuyen con anticipación; no hay por qué renunciar a otro tipo de información previa al no contar con la posibilidad de imprimir a tiempo dichas hojas o volantes. Ya sean escritas o verbales, conviene brindar informaciones previas acerca del filme que debatiremos y de sus circunstancias: director, año, actores, opiniones dadas, entre otros. Además, cuando estemos ya en el cine-debate, desarrollar la introducción o presentación del filme antes de su proyección y su debate es fundamental.

## La sesión de cine-debate

En todo cine-debate se producen los tres pasos: introducción, proyección y debate, además de la debida preparación previa. Un debate sobre un filme que no se haya visto, es absurdo. Uno sin introducción, o sin preparación previa (del cineforista-guía y de la actividad), no puede ser el mejor. Y una introducción o una presentación del filme, seguida de su visualización, pero sin debate, tampoco es un cine-debate.

**a. La introducción:** Denominada 'presentación' del filme, la llamaremos introducción al debate, porque debe ser más compleja e integral que una 'presentación'. En la introducción se deben ofrecer datos y referencias generales acerca de la obra que veremos y analizaremos, así como de otros fenómenos cinematográficos, culturales y sociales relacionados con ella. Pero también deben implicarse los objetivos del debate, los procedimientos motivacionales y la orientación a los participantes sobre aquellos rasgos del filme cuya observación deseamos priorizar y en los que centraremos el análisis.

Sin una buena preparación (estudio, investigación, planificación) del que dirige o ejecuta el debate, la introducción no puede ser eficaz. La introducción no puede carecer de los siguientes elementos:

- Datos técnicos (incluyendo la ficha técnica, una breve sinopsis o una alusión a temas por destacar y sobre otros filmes que se relacionan).
- Énfasis en los aspectos que nos interesa observar y debatir más, en concordancia con los objetivos de ese cine-debate.
- Sugerencias para la observación del filme, que dependen de las características del filme y de los participantes.

Estas sugerencias pueden consistir en recomendaciones hechas a algunos participantes sobre la observación de elementos específicos de la obra, para que los analicen luego en el debate; o recomendar que vayan analizando, por ejemplo, su relato, un personaje, su fotografía, comparándolo con el de otro filme.

**b. La visión de la obra a debatir:** Debe haberse asegurado ya en la etapa previa o preparación del cine-debate. Nos referimos a la adecuada selección del filme, los filmes o fragmentos de ellos que se verán. Hay que asegurar las condiciones adecuadas de proyección de los filmes, como el espacio y los horarios.

**c. El análisis colectivo o debate del filme:** Esta actividad del cine-debate, termina con la discusión o análisis colectivo, mediante el debate del filme. A este momento se llega con la información e ideas generales brindadas en la etapa previa o preparación del cine-debate, así como en su introducción y luego de la experiencia de los participantes en su enfrentamiento directo con la obra cinematográfica.

Los participantes han de asumir la información, reflexionarla para formarse criterios y apreciaciones sólidas, para exponerlas públicamente y confrontarlas con las ideas de los otros participantes. La finalidad del debate es motivar y facilitar la actividad analítica de los participantes, desarrollar sus facultades de exposición y debate, a la vez que se incrementan sus conocimientos sobre el filme, sobre el cine. Para lograrlo es importante el papel del cineforista-guía o conductor de la actividad.

Su función es ser moderador e impulsor de la discusión o análisis colectivo y debe concretar las ideas y resumir las diversas tendencias, no unificarlas, ni imponer ninguna.

El guía del cine-debate debe promover la discusión, para lo cual cuenta con los procedimientos de la dinámica de grupos y las técnicas tradicionales del análisis colectivo. Es el que hace preguntas, pide opiniones; solicita que se valore la opinión dada por otro; o emitir un juicio, y pedirle al grupo que lo valore. Es necesario estimular las participaciones espontáneas, buscar que el debate fluya sin perder su control,

debe tratar que los planteamientos no se queden en opiniones o ideas aisladas, ni limitadas a la película, sino que las relacionen con otras películas, con otros fenómenos socioculturales, y deriven de todo ello ideas y valoraciones más generales. No hay que imponer criterios unilaterales. Los participantes tienen derecho a sus propias opiniones, lo cual no niega que un propósito y un deber de quien dirige el debate sea cuidar que dichos criterios estén bien sustentados. En el debate se llega a una serie de criterios comunes y unificados, sin que dejen de existir opiniones no compartidas.

Los aspectos a analizar y las vías para hacerlo, son innumerables. Dependen de los objetivos de cada debate y las características de cada filme y grupo.

Una vez finalizadas las discusiones y análisis en torno al filme, se da por terminada la sesión de cine-debate, que no es una conclusión definitiva sobre el filme. Son posibles ciertas conclusiones sobre la obra, algún análisis acertado sobre cierto aspecto, pero no podrá lograrse una común valoración de los diversos aspectos del filme.

En la conclusión del cine-debate no debe faltar una preparación general (incluyendo la entrega de informaciones previas) para la próxima sesión. Así se garantizaría la continuidad del ciclo y análisis de filmes.

## En torno a la crítica o análisis del filme

Quien de una manera ejerce la crítica de cine o analiza un filme se ha encontrado con problemas teóricos como la validez de la crítica, cuáles son sus funciones y qué se requiere para un análisis eficaz. Esto indica que la labor crítica es compleja, exige todo un cúmulo de experiencias artísticas e investigativas, de condicionamientos sociales y personales.

Hay una amplia gama de rasgos a analizar, tanto del filme y su crítica, como de su destinatario y el medio (radial, visual, escrito, virtual) de realizarla, con sus característicos espacios y tiempos disponibles. Muchas cualidades de la crítica de cine, son iguales a las de la crítica de las demás manifestaciones artísticas. Tienen su base en una estética, una experiencia artística y concepciones filosóficas cuyos principios son válidos para uno y otro arte. Cada manifestación artística y cultural posee sus rasgos propios, particularidades que se relacionan tanto con el público como con las demás condicionantes socioculturales y estéticas.

Cada vez que aspiremos a realizar una crítica de cine, hemos de tener en cuenta propiedades y elementos del filme, del público al que nos dirigimos y de los fenómenos cinematográficos.

Estas reflexiones se ofrecen como guía y método general y no engloban la verdad.

Contratiempos: espacio, afán, película obligada para ver, diversidad de receptores. El crítico (conferencista, guía del cine-debate,

comentarista en prensa) y todo público habituado a las acciones críticas o analíticas, sabe que toda exposición (escrita u oral) preparada para el análisis del filme, está condicionada por un espacio (cantidad de palabras) y un tiempo determinado, lo que impone limitaciones. Este espacio (muy corto sobre todo en el caso de los periódicos) y este tiempo, obligan a reducir, seleccionar, sintetizar y preparar lo que se va a escribir

El crítico que se encarga de analizar y comentar las películas de estreno, debe elaborar su artículo en uno o dos días; porque si lo demora, no saldrá impreso ni transmitido antes de que finalice el período de exhibición de la obra o disminuya su interés como novedad periodística.

El crítico ha de ver la película, documentarse, analizarla, redactar el artículo y entregarlo con rapidez. La crítica de cine periodística queda sometida a las exigencias de síntesis y rapidez que caracterizan el oficio periodístico; y debe cumplirlas sin traicionar su seriedad, hondura y asequibilidad. Como el reportero, el crítico no puede seleccionar a gusto la película sobre la cual escribirá. Esto le pasa no sólo al crítico de cine de un espacio periodístico, sino a los que cubren festivales y muestras.



➔ **XPECTATIVA** de Frank Benítez /  
Pressbook de la película

Es una situación diferente a los que escriben para una publicación especializada, para conferencias, programas o cine-debates a largo plazo; y a la de aquellos que seleccionan las películas a comentar, según su voluntad y con tiempo y espacio mayor.

Podemos señalar algunas exigencias para el ejercicio de la crítica de cine: como la necesidad de valerse de un lenguaje asequible y ameno,

la seriedad intelectual, la asequibilidad, la coherencia y sistematicidad teórica, el equilibrio entre la descripción y la valoración de la película.

El oficio de la crítica tiene valores y funciones, que no se limitan al simple pasatiempo ni al alarde talentoso, ya que los lectores, escuchas o interlocutores merecen respeto. La seriedad en la crítica, significa madurez y responsabilidad en la labor analítica. Implica estudio y análisis del filme, de la historia del cine, de la estética y de otras disciplinas, así como la búsqueda de rigor teórico en los planteamientos y de una exposición de los fines perseguidos en los análisis y actividades críticas. Es autoeducación y disposición de ánimo, una conducta de respeto y amor hacia la información, el conocimiento y el análisis del filme.

Nunca se debe olvidar para quién se escribe, para quién se habla, con quién se dialoga. No es lo mismo escribir para un periódico que para una revista especializada. No es lo mismo dialogar con profesionales expertos que con jóvenes aficionados. Se debe establecer una comunicación eficaz con los receptores. Un buen recurso es el de imaginarse al receptor como a un amigo con el que se dialoga. Es posible establecer una comunicación honda, certera y de amplio alcance. Es la capacidad de expresar o comunicar ideas y un análisis riguroso a un gran número de lectores.

La asequibilidad no es fraseología banal ni abandono de ideas profundas, ni empobrecimiento del idioma. El crítico conoce con qué público se vincula en cada caso el medio (periódico, programa radial, conferencia, seminario, cine-debate) para el cual trabaja y, siendo consecuente, se relaciona dialécticamente con ese medio y con los participantes. En cada ocasión tendrá la posibilidad de ser serio y asequible.

En la crítica de cine es fundamental la coherencia teórica y la sistematicidad de los planteamientos, de su base conceptual y de la secuencia de los análisis expuestos. El caudal de información, ideas y motivaciones hacen necesarios artículos más amplios o complejos. Hay quienes buscan el comentario de cine, quienes lo recortan o graban y lo archivan. Pero conforman un grupo muy especial, que no sirve como modelo para dirigir el trabajo del crítico de cine.

La labor crítica implica un sistema teórico y práctico. Teórico, por su base conceptual; práctico, en su ejecución. Y, como en toda esfera del pensamiento y de la acción social, la coherencia es una virtud.

Una buena labor de análisis y exposición tiene que sustentarse en conceptos, premisas y teorías que no se contradigan. Se requiere de una sólida base filosófica, estética y teórica, además de la capacidad de aplicarla en los análisis. El hecho de que cada artículo sea concebido como una unidad, no impide tender puentes y motivaciones para el análisis de otros filmes, temas y reflexiones generales. Al analizar una película, no impide establecer referencias a otras películas con temas análogos o del mismo director invitando a sus análisis. Sin abandonar el énfasis reflexivo del filme que nos ocupa en ese momento, retomemos lo expresado en ocasiones anteriores, para reafirmarlo o apoyarnos en ello, o complementar de lo que tratamos.

Cuando analizamos un filme, conviene, sin traicionar la coherencia del análisis, establecer paralelos entre algunos temas ya observados ya en obras del mismo director, actor, tema... recalcando semejanzas y diferencias.

Conviene que cada crítica, exposición o debate funcione como unidad relativa, como algo válido por sí mismo; pero que la serie o sucesión en que se inscribe, forme un sistema coherente.

¿Qué impide que, en el debate o análisis crítico de una película, nos concentremos en un sólo aspecto como en su proceso narrativo, en su actuación o en su fotografía? Incluso dicha concentración se hace imprescindible cuando el análisis del filme se enmarca en un ciclo dedicado al conocimiento y disfrute de uno de esos aspectos del cine como la fotografía, la musicalización, la actuación, los efectos, o cuando el filme sobresale por uno de esos factores. Es teóricamente imposible valorar completamente uno de los aspectos del filme, sin tener en cuenta su totalidad. Cada factor adquiere su validez en función del conjunto, de la integralidad de la película.

Toda buena actuación, es buena actuación para y en esa película. Todo buen montaje, fotografía, sonorización, lo es en función de esa película. Una excelente o una pésima escenografía, lo es de acuerdo con el guion, con la dramaturgia y los demás factores y propósitos de esa obra. La

valoración de un elemento cualquiera de una película, está en correspondencia con su integralidad, aunque ese aspecto alcance vigor con relación a los demás.

El receptor espera una información orientadora y valorativa del filme: desea saber “de qué trata (no que se lo cuenten)”, “cómo está hecho”, “si vale la pena priorizarlo por encima de otras películas o actividades”, y, después de haber visto el filme, participar en un análisis general. Se debe ofrecer una visión sintética global de la película, a la vez que ponemos el énfasis en aquellos rasgos que deseamos resaltar. Nos vemos incitados a hablar del tema y sus conflictos centrales, de si es ficción, documental o animación, si es comedia o drama, cuál es su nacionalidad y quiénes son sus realizadores y, a la vez, resaltar algunos detalles o planos relevantes. Por ejemplo, si estamos en un ciclo sobre el maquillaje en el cine, es necesario detenernos y enfatizar ese tópico.

Será conveniente señalar aspectos de mayor relieve dentro de un conjunto. Posibilidad y conveniencia que, en la práctica, es realidad y necesidad, pues siempre encontraremos más digno de elogio o atención uno o varios factores específicos como la frescura de la historia, la originalidad estilística, las particularidades del momento y sus cualidades. Lo general sirve como apoyo y explicación de lo singular, y viceversa. Lo uno se valora mejor en relación con lo otro. Este juego con lo general, lo particular y lo más

específico es lo que hace posible un juicio riguroso, asequible, coherente y sistemático, y coadyuva al cumplimiento de la función informativa y orientadora que debe caracterizar a la crítica.

La crítica aguda es la que ofrece un bosquejo o información general sobre la película, enfatiza los aspectos medulares y se detiene en los que considere significativos. Además del equilibrio entre la globalidad del filme y la concentración en los factores relevantes; se necesita el balance entre lo descriptivo y lo valorativo. Resulta eficaz comenzar con una descripción, para luego argumentar y apoyar los juicios. En ninguna esfera del pensamiento tiene solidez la valoración escasa en argumentos; y para argumentar, es imprescindible explicar, delimitar y describir.

¿Cómo podría el lector asumir una crítica que emita valoraciones sin el apoyo de buenos argumentos y ejemplos? La crítica de cine describe rasgos y procesos determinados del filme, como preámbulo de la valoración. Si se permanece en lo descriptivo, si sólo se habla del qué y en qué forma; se transmite alguna información y se cumple un mínimo rol. Pero la crítica no satisface con ello sus funciones esenciales: no ha provocado el ejercicio del análisis y el criterio en quienes la asumen o participan de ella, ni ha orientado.

Los juicios pueden ser emitidos al comienzo y luego explicar sus bases teóricas. Se puede comenzar con las descripciones y análisis, para dejar sentadas al final las valoraciones. O el análisis puede ir desarrollando simultáneamente las descripciones y valoraciones.

Tampoco es posible establecer proporciones, ni señalar qué hay que describir obligatoriamente y qué es menos imprescindible para todas las películas. Esto dependerá del carácter del filme, de las circunstancias, de la personalidad y estilo del crítico, y del público.

Un buen procedimiento consiste en efectuar una descripción global del filme, con un moderado detenimiento en carices notables y plantear las valoraciones generales. No es posible establecer una regla ni un modelo fijo; exceptuando el hecho de que siempre debemos valorar y para cumplirlo de modo acertado, hay que describir. Para comunicar bien nuestra valoración e incitar a los receptores a que establezcan sus propios análisis, no sólo es necesario reflexionar bien, sino también describir con precisión aquellos elementos y factores que nos han servido como premisas.

Resulta asimismo provechoso que, en los comentarios o análisis, se planteen ideas y principios estéticos relacionados con la película que se analiza y que contribuyan al análisis de esa obra en particular, así como a la información estética y la formación teórica del auditorio. No debemos traicionar sobre la seriedad, asequibilidad y demás cualidades de la labor crítica. No se trata de deslumbrar, ni soltar frases cuyo verdadero alcance no conocemos.

 **CHOCÓ** de Johnny Hendrix /  
Pressbook de la película






# COLOMBIA DE PELÍCULA

NUESTRO CINE PARA TODOS

---

 MINICULTURA

 **TODOS POR UN  
NUEVO PAÍS**  
PAZ EQUIDAD EDUCACION

**Mayores informes:**

Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía

Carrera 8 No. 8 - 55. Bogotá, D.C.

Tel: + (571) 342 4100

E-mail: [cine@mincultura.gov.co](mailto:cine@mincultura.gov.co)

[www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co)