

Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, Patrimonio Fílmico Colombiano, Memorias (2008). *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. 263 páginas.

Yamid Galindo Cardona*

A propósito del libro

La *Cátedra Anual Ernesto Restrepo Tirado* que realiza el Museo Nacional de Colombia, estuvo dedicada en el año 2007 al cine colombiano, a la par de la exposición *¡Acción! Cine en Colombia* que conmemoraba los 110 años de la llegada del cinematógrafo a nuestro país. Las jornadas académicas se desarrollaron entre el 25 y 27 de octubre en las instalaciones del museo, las cuales estuvieron divididas en tres sesiones, tal cual como se presentan en el libro. Una de las introducciones en esta obra, realizada por Myriam Garzón de García, directora de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, enfatiza y acierta al anunciarlos que “los textos presentan diversos puntos de vista, gracias a iniciativas personales de rigurosa investigación, lo cual evidencia una vitalidad en un campo que aún es joven y que ofrece muchas posibilidades, dado el poco conocimiento que se tiene del desarrollo de la producción nacional” (p. 17). Precisamente las iniciativas personales, y la pasión que algunos académicos han encontrado desde su parcela investigativa, posibilita la búsqueda de algunos temas relacionados a nuestras imágenes en movimiento, con sus respectivos desarrollos y análisis; es un campo joven, pero con experiencia, inmerso en las posibilidades y vertientes que se aplican desde las metodologías y teorías existentes en la historia, la sociología, los estudios culturales y la comunicación social, lo que amplía las representaciones para esas nuevas versiones y subversiones que salen a la luz pública del entorno que consume y apropia estas informaciones, subrayando que regularmente es reducido e invisible.

Primera sesión: Historias y Memorias (pp. 22-76)

La introducción corresponde a Rito Alberto Torres, reflexionando sobre las *imágenes en movimiento* como *imágenes eléctricas*, citando algunos ejemplos relacionados con el nacimiento del cine y sus pioneros, incluyendo el caso colombiano; lo anterior, como forma de presentar e interpretar las ponencias de los conferencistas.

Dos o Tres Cosas Sobre la Historia del Cine en América Latina

Paulo Antonio Paranagua

El profesor brasileño introduce su texto anunciando que la historiografía sobre nuestro cine latinoamericano escasamente tiene medio siglo. Analiza la relación del cine con la historia y la memoria, donde entra como espacio la aparición de las filmotecas y los cineclubes con las características que estas conllevan; además de

* Licenciado en Historia, Universidad del Valle. E-mail: yamid74@gmail.com.

los espacios universitarios como centros donde se puede pensar, y examinar la historia del cine. Reflexiona sobre los cambios de la relación entre el espectador y el cine, con la aparición de otros medios de difusión como el DVD, claramente relacionado con la recepción en los mercados de consumo y la privatización que directamente atañe al espacio privado e individual, muy distinto a los espacios públicos. Con relación a las filmotecas existentes en Latinoamérica, hace un breve análisis a partir del Congreso de Archivos Fílmicos –FIAC- celebrado en Sao Paulo en el año 2006; a parte de los focos que resguardan la memoria cinematográfica, el autor afirma que los centros de educación superior se convierten en la otra institución indispensable para llevar a cabo investigaciones históricas que tengan como eje central las imágenes en movimiento, resaltando los avances historiográficos de la Universidad Autónoma de México, la Universidad de Guadalajara y la Universidad de Sao Paulo.

Uno de los puntos centrales de este artículo, es la invitación a realizar la metodología de la historia comparada en nuestras investigaciones, para según el autor “evitar las trampas del nacionalismo”, para luego explicarnos los diversos vínculos que el cine tuvo y sostuvo en nuestros países. Punto seguido nos presenta una reflexión con algunos casos particulares en la vecindad, contextualizando con vertientes fílmicas que nos llegaron como influjo que aportaron a la exhibición y producción. La siguiente observación va dirigida a la periodización en el enfoque latinoamericano, haciendo un resumen conciso retratado desde el cine silente hasta la globalización que se vive en este nuevo siglo, donde explica:

[...] El siglo XXI empieza con una creciente imbricación y transnacionalización de la economía audiovisual y las nuevas tecnologías de la comunicación. En América Latina, el capital norteamericano invierte en la comercialización de videocasetes y DVD's (Blockbusters) y en la exhibición (complejos de cines) en una escala sin precedentes. La producción de las televisiones latinoamericanas circula así mismo dentro y fuera del continente. A su vez los realizadores independientes esbozan redes de cooperación con Europa y Estados Unidos (Instituto Sundance), en un esfuerzo desigual por compensar el divorcio casi absoluto existente en América Latina entre la producción cinematográfica y televisiva (pp. 38-39).

El caso entre Estados Unidos y Europa, con respecto a los avances del cinematógrafo y su introducción en Latinoamérica, es explicado brevemente y nuevamente con ejemplos que podríamos asimilar a nuestro contexto colombiano, ya que tocan nuestros vecinos posibilitando semejanzas en cuanto a la exhibición, pero con diferencias en la producción, concretamente en naciones como Argentina, Brasil y México. Retomando el caso americano y europeo, Paragua dirige su análisis a los aspectos intelectuales, a los aportes desde las vanguardias y tendencias, variaciones que se fueron dando con el cine mudo y sonoro, además de los cambios suscitados con la postguerra y dos importantes momentos históricos: inicialmente la influencia europea en la primera mitad del siglo XX, y la norteamericana en los años posteriores. Finalmente, el autor lanza una serie de

frases que aportan al texto, relacionadas con la investigación del cine latinoamericano y el trabajo que se debe hacer con respecto a contribuir a la preservación del patrimonio audiovisual de nuestros países: “No podemos trabajar sobre el cine de América Latina sin asumir un compromiso a favor de la recuperación y la transmisión del patrimonio fílmico latinoamericano. Dime qué has hecho para preservar la tradición y te diré qué tan renovador eres. Dime qué has hecho para renovar la tradición y te diré qué tan buen transmisor eres. El cine es un asunto demasiado serio como para dejarlo en manos de los cinéfilos” (pp.42-43).

Los Orígenes del Cine en Colombia

Carlos Álvarez

El texto cobra valor por la información que entrega, y la utilización de diversas fuentes del periodo, las cuales oscilan entre 1897 y 1908; además de otras investigaciones publicadas con respecto a la temática en el ámbito latinoamericano y colombiano. El punto de partida de este escrito nos ubica el sitio por donde el cine llega a nuestro territorio, para luego enfatizar sobre la primera vez que el cine fue noticia, y su papel en las llamadas “Compañías de Variedades”. El profesor Álvarez contextualiza la aparición del cinematógrafo con los cambios estratégicos que se dieron a finales del siglo XIX en Europa y Estados Unidos, con sus planes expansionistas y de colonización; además de la importancia que cobra un texto fundamental, *El Capital* de Marx, citando las primeras líneas del capítulo uno de la sección uno, para más adelante concluir con el siguiente párrafo: “La concreción del cine como proyección de imágenes en movimiento, en forma pública y como espectáculo, es simplemente producto de este desarrollo, sin que se sospeche todavía el papel que va jugar en el campo de la ideología, junto a otros medios de comunicación que por esos años comienzan a volverse masivos: el periódico con fotografías o las historietas, y que vienen a funcionar como voceros unificadores de la amplia “acumulación de mercancías” que quería ser el mundo en ese momento; el mundo capitalista, porque no había otro” (p.47).

La contextualización de esta investigación está fundamentada con datos muy importantes que involucran las principales ciudades del país; la minuciosidad de su autor es un valor a resaltar, utilizando citas intertextuales básicas y bien escogidas para complementar el cuerpo del escrito, siendo primordial para identificar este periodo de la historia de la llegada del cine a Colombia, y sus primeras filmaciones.

Segunda sesión: Violencias (pp. 80-130)

Con el título *Violencia e identidades: El cine colombiano entre el fin y el inicio de dos siglos*, Alejandra Jaramillo Morales introduce la segunda sesión. Doce preguntas sirven de preámbulo para presentar los textos relacionados con la violencia y el cine en Colombia, preguntas que hicieron parte de una investigación relacionada al cine colombiano y sus relaciones con la industria cultural y la melancolía; de esas interrogaciones se presentan las dos últimas: ¿Contamos de

verdad con una ley del cine que permita su consolidación como industria y que posibilite la producción de cine no comercial?, ¿Que el cine colombiano muestra qué? ¿Qué muestra un estado melancólico? No, pero no todo el cine colombiano es triste (p.81). A los interesados en nuestras imágenes en movimiento, estas dos preguntas nos ponen en conversación con el pasado y el presente, asimilando lo realizado hasta el momento con respecto a las temáticas de la violencia, y que involucren un “estado” tan normal en nuestro país. Además examina la Ley de Cinematografía que nos rige y sus alcances con respecto al cine por fuera de los rasgos productivos, entregando la autora un pequeño balance de algunas producciones nacionales que han tocado alta y medianamente, nuestra situación social y cultural con rasgos definidos en la violencia, siendo importante su reflexión en torno a lo que concierne al punto de análisis:

[...] Sin embargo una mirada juiciosa del cine reciente muestra cómo la melancolía es uno de los síntomas del sujeto colectivo colombiano que se expresa en películas de diversos lenguajes, desde películas cómicas, pasando por las de crímenes e ilegalidad hasta las psicológicas. Por ello, hablar de cine y la violencia de finales de siglo XX y principios de XXI implica ser capaces, como lo veremos a continuación en las ponencias, de tender puentes cognitivos entre variables disímiles como el mercado, las relaciones literatura y cine, las censuras políticas, las diversas formas de violencia, y las formas simbólicas de elaboración de los dolores causados por la misma (p.82).

Esta introducción, bastante significativa y eficaz, culmina reflexionando en torno al cine colombiano y las industrias culturales como promotoras de bienes simbólicos, lo anterior a partir de las elaboraciones que se dan en nuestras producciones con respecto al dolor, la guerra, y la violencia, siendo promovidas por las industrias culturales e influyentes en la conformación de subjetividades e identidades colectivas (p.85).

Cine y Violencia en Colombia: Claves para la Construcción de un Discurso Fílmico Juana Suarez

La autora entrega un texto muy importante con aportes teóricos de lo que conocemos eufemísticamente en nuestra historia política como *La Violencia*, demostrando su conocimiento del cine nacional con respecto a cada una de las películas analizadas, que como se asume en su título, nos deja “claves para construir el discurso fílmico” que algunos directores colombianos han puesto en la pantalla. Con respecto a ese campo de estudio que en el medio académico nacional e internacional ha tenido bastante relevancia hasta el punto de crear la denominación “violentólogos”, Suarez se apropia del análisis realizado por Cristina Rojas en la introducción de su trabajo titulado *Civilización y Violencia: Regímenes de Representación en el siglo XIX en Colombia*, donde habla de “violencias” para enfatizar la variedad y naturaleza cambiante del fenómeno: Violencia criminal contra el estado y los ciudadanos; la violencia estatal contra los grupos guerrilleros, los movimientos sociales y las minorías étnicas; la violencia privada no-organizada; la violencia privada organizada; la violencia privada y la violencia familiar, entre otras; ante lo cual reflexiona:

[...]Puesto así, la confluencia de múltiples formas de violencia y la naturaleza heterogénea del término, proporcionan un terreno para explorar las dimensiones políticas, socioeconómicas, culturales y regionales que el cine colombiano ha abordado en diferentes etapas de su historia. Debo aclarar que no intento hacer un balance numérico de claves temáticas sino, más bien, repasar cómo diversas manifestaciones de violencia aparecen representadas en el cine colombiano como ejes discursivos. Como tal, la estructuración de mi debate se da en torno a algunas películas -largometrajes en particular- que aportan motivos centrales tanto en forma y contenido y, en esa medida, se hacen claves en la constitución de un discurso fílmico sobre la violencia; dicho discurso se hace cíclico dentro y fuera del espacio visual, haciendo que la violencia se constituya como una formación discursiva determinante del cine colombiano (p.89).

Es relevante el diagnóstico de Juana Suarez fundamentado con documentos escritos y críticos del cine colombiano, para explicar periodos cinematográficos que han dejado obras para olvidar o por el contrario recordar por su aporte, con viejos y nuevos enfoques que pasan a tomar parte en el espacio audiovisual. Igualmente, las referencias a la vieja y siempre vigente discusión sobre la relación cine y literatura, de la cual muchas de las obras que abordan la violencia como influjo en su guión y puesta en escena, se han nutrido. El documento es también un balance cinematográfico de ese género tan particular que nos marca en los circuitos de exhibición nacional e internacional, así como una guía para comprender y tener nuevos puntos de análisis en torno a las obras citadas, lo que significa volver a los filmes para confrontar lo que conocemos, y lo que Juana Suarez nos entrega con sus reflexiones. En conclusión, la investigadora nos anuncia: “Es viable, también, no cancelar reflexiones políticas que aún pueden ser inherentes al trabajo fílmico. Desde el espacio de la invención y la imaginación, quizá puedan articularse otros derroteros, otras claves para un cine que ya no quiere vivir muriéndose en un país donde *cinembargo* hay cine” (p.108).

El Cine Urbano y la Tercera Violencia Colombiana

Geoffrey Kantaris

La tercera violencia colombiana está sustentada por el autor a partir de la clasificación que sobre el fenómeno los académicos han entregado, se trata de aquella que por efecto de larga duración se ha dado en los centros urbanos, ocasionada por el desempleo y pobreza de las urbes marginales, como resultado de desplazamientos e irrupciones a sectores de la ciudad que comúnmente llamamos “barrios de invasión”. Al igual que el anterior artículo, Kantaris hace un excelente uso de sus conocimientos teóricos para cruzar con la información que a forma de sinopsis nos entrega de las películas estudiadas. Subtitula en cuatro partes su texto: *Violencia urbana, fetichismo y visibilidad; vampirismo Urbano; las ceremonias del (auto) consumo; la fiesta de la plata en la era del vacío*. Lo leído en este artículo tiene un efecto particular, ya que nos da, como sucede en algunos casos al encontrar un punto de opinión de una película observada, herramientas interpretativas no identificadas, las cuales ayudan y obligan al acto repetitivo de la obra fílmica, un retorno importante que involucra un espacio y estado de ánimo

diferente al anterior, lo cual media para sacar conclusiones, encontrar respuestas e incrementar dudas.

Tercera sesión: Representaciones (pp.134-260)

El preámbulo de esta sesión estuvo a cargo de Pedro Adrián Zuluaga, quien luego de hacer un breve análisis crítico y constructivo del cine colombiano, presenta cada uno de los trabajos que componen la última parte de este libro; sobre los textos anuncia el prologuista:

[...]Las cuatro ponencias que recoge este panel, de una u otra manera hacen explícita la polarización ideológica que acompañó al cine colombiano desde su mismo origen y evidencian cómo estamos aún en el centro de esos debates, por mucho que se intenten silenciar las tensiones y homogenizar los ideales. Y lo hacen partiendo del hecho incontestable de que los textos fílmicos y los textos de la realidad, más que reflejarse los unos en los otros, se definen mutuamente (p.136).

El Discurso Nacionalista en el Cine Colombiano 2005-2006

Juan Carlos Arias

El artículo hace parte de la investigación “El discurso nacionalista en los relatos audiovisuales, publicitarios y periodísticos 2005-2006” financiado por la Universidad Javeriana; al titular de esta ponencia le correspondió la cinematografía colombiana. Es necesario enfatizar en la estructura presentada por el autor, al darle al lector la metodología usada para llevar a cabo esta pesquisa: primero, la revisión de los principales conceptos con los cuales se puede analizar la categoría de “nación”, para pasar a un segundo momento y “abordar productos audiovisuales desde algunas categorías comunes, pero a la vez permitir aprehender la particularidad de cada medio con respecto a los demás (pp.143-144). El análisis de las formas discursivas en los ámbitos investigados –televisión privada, televisión pública, televisión comunitaria, *cine colombiano*, video clip musical, video universitario, campañas publicitarias-, se realizaron con los siguientes ejes: producción del acontecimiento, tema central y subtemas, actores, símbolos, producción del relato, detonante o conflicto, tiempo, espacio, personajes, dispositivos del relato, producción del discurso, lugar de enunciación, universo –estético, axiológico, político-, finalmente, el discurso de nación. Es importante presentar estos datos, ya que significan la responsabilidad y seriedad de un proyecto académico desde un centro universitario bajo el lente analítico de varios medios de comunicación, lo que demuestra un trabajo en equipo importante que seguro arrojó resultados relevantes, tal cual como se dan en este documento:

[...] Con este fin se definirá, en primer lugar, el concepto de “nación” –ligado directamente a la noción de identidad- como una construcción artefactual estrechamente relacionada con los medios masivos de comunicación. En una segunda parte se presentará una breve contextualización histórica del problema de lo nacional en el cine colombiano para, en un último apartado, presentar el análisis de las películas escogidas intentando develar las estrategias formales y narrativas a través de las cuales se construye la nación en el cine colombiano.

Las cintas analizadas por Arias son: *Rosario Tijeras* de Emilio Mallé, *Sumas y Restas* de Víctor Gaviria, *Perder es Cuestión de Método* de Sergio Cabrera, *Soñar no Cuesta Nada* de Rodrigo Triana, *El Colombia Dream* de Felipe Aljure, *Karmma* de Orlando Pardo. El texto por su parte estuvo subdividido así: La Nación como Artefacto, Estudio de Caso, La Nación en el Cine Colombiano.

En Busca del Público: Patria Films y los Primeros Años del Cine Sonoro Colombiano

María Antonia Vélez Serna

Patria Films fue una casa productora que nació al separarse la *Compañía Álvarez Sierra* de la *Ducrane Films* en 1943, luego de haber participado en la producción de la película *Allá en el Trapiche*. El capital económico de esta nueva empresa vino de las ganancias obtenidas en el exhibición de la cinta mencionada, y de sus actividades radiales y teatrales desde el año 1939 cuando llegaron de gira desde Chile a la ciudad de Cali, donde se disolvió, quedándose parte del grupo entre los que se encontraban la actriz Lily Álvarez, sus padres y su esposo, pasando a trabajar en radioteatro con la reconocida emisora *La Voz del Valle*. *Patria Films* alcanzó filmar tres películas: *Antonia Santos*, *Bambucos y Corazones*, y *El sereno de Bogotá*. Es interesante presentar la introducción de este escrito, que deja entrever esa disyuntiva sobre el cine colombiano a partir de una constante a mediados del siglo XX cada vez que salía una película colombiana, y lo titulares de prensa asentían “ahora si tenemos cine colombiano”:

[...]Quisiera pensar que ha caído en desuso la costumbre de afirmar que ahora sí va nacer el cine colombiano. Pero es propio de un país con corta memoria histórica tener un cine que parece estar en una etapa inaugural perpetua, en donde las esperanzas abundan. Tal optimismo requiere un olvido deliberado de entusiasmos pasados, o una exageración de las diferencias entre la situación anterior y la actual. La actitud amnésica es conveniente para mantener el ánimo, aunque en el largo plazo el desarrollo del cine colombiano se vea como el empeño inútil de Sísifo: mucho esfuerzo para acabar siempre donde empezamos. Según una manera de contar la historia, en sus múltiples reencarnaciones el cine nacional ha muerto joven, y dejando un cadáver vergonzoso que nadie reclama. Pero sería más útil abandonar la metáfora cíclica de las varias muertes del cine. El cine colombiano no ha nacido ni se ha muerto, porque no es un animal, sino una categoría que sirve para clasificar objetos. Y como categoría tiene su historia, una historia imbricada en las luchas simbólicas y materiales que rodean la clasificación de los objetos en el mundo (p.181).

El texto se divide en ocho partes: Las Primeras Películas Sonoras, El Gusto Popular Como Factor Industrial, La Compañía Álvarez-Sierra y Patria Films, “Allá en el Trapiche” Como Película Ejemplar, Después del Trapiche Sigue la Molienda, La Muerte del Sereno Decimonónico, Finalmente: Algunas Ideas Sobre el Gusto Popular, Anexos; está última parte del escrito trae un anexo dedicado a la noción “popular” desde el contexto estudiado, analizando algunas prácticas culturales concernientes a algunos teatros más otras variables.

Historias, Argumentos y Motivos. Hibridación Narrativa en el Cine Colombiano

Maritza Ceballos

A partir de dos investigaciones tituladas “La narración en el cine colombiano de ficción: 1950-1999”, “Las pasiones: puesta en escena cinematográfica”, se desarrolla este artículo, que en palabras de su autora no fueron planteadas desde un enfoque histórico, pero son un aporte a la construcción de una historia del cine colombiano. Los títulos entregan una visión de su objetivo, que estuvo valorada bajo la escogencia de algunos filmes, y que seguro hacen parte un excelente ejemplo para seguir una continuidad de investigación con el transcurrir de los años y la aparición de nuevas obras cinematográficas. Los puntos en cuestión de esta pesquisa fueron la *lógica narrativa: el tiempo, la duración, la frecuencia, las relaciones entre destinatarios y destinatarios, finalmente los motivos pasionales*. Este escrito es un buen motivo para observar –nuevamente en algunos casos– cada una de las cintas referenciadas bajo la condición un análisis muy importante; además de convertirse en un ejemplo eficaz para adentrarse en la profundidad de las narraciones que nuestros filmes presentan, con sus variadas características, que como se “sabe” están mediadas por la idea, visión y estrategia de un director con su equipo de trabajo.

Nación indígena e la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva

Isleni Cruz Carvajal

Para la autora, la expresión nación indígena “formaría parte de un proceso de adaptación y homologación en el que los pobladores originales de un territorio (por ejemplo, el latinoamericano, o para este caso el colombiano) estarían tratando de salvaguardar su lugar en el mundo: un mundo que la historia contemporánea ha convertido en un mundo de naciones” (p. 251). Lo que sigue es una explicación muy certera del concepto con la conclusión además obvia, de que no existe una nación indígena ni en la realidad colombiana ni en el cine; lo que más bien contribuye este último, es a reafirmar que existen unas sociedades oprimidas entre las que se encuentran las indígenas, que necesitan un medio de expresión y representación de varios elementos como sus costumbres sociales, culturales y políticas bajo el lente fílmico de quien decide analizarlos y “exponerlos” al mundo. El documento presenta una breve reseña de los autores Marta Rodríguez y Jorge Silva, así como un balance definido con el título de etapas filmográficas: *I 1967-1982 Ciencia y poesía, II 1984-1998 Otros protagonistas. Videoindigenismo, III 1999-2007 La guerra*. Este artículo por su brevedad, se convierte en una introducción básica para quienes no conocen los autores en mención, aclarando que Isleni ya había escrito otro documento relativo a los documentalistas para el libro *El documental en América Latina*, coordinado por Paulo Antonio Paranaguá en el año 2003, y que sirvió de plataforma para la charla entregada y el texto que se ha reseñado.

Finalmente

Este libro es un gran aporte a los interesados en abordar nuestras imágenes en movimiento, seguro cada artículo expone aspectos “rápidos” del gran contenido de una investigación, que para el momento de su presentación en conferencia o

de su edición en papel estaba en proceso, y seguro, al momento de ser publicada esta reseña, ya tendrán un documento más elaborado y porque no, convertido en libro. También es importante agregar que el campo científico que se dedica en proyectos individuales y colectivos al abordaje de eso que llamamos cine colombiano, es muy reducido comparado con otras temáticas, por eso la importancia de buscar desde el ejemplo de otras investigaciones, formas metodológicas, teóricas y de interpretación, algo que ofrecen los informes editados en estas *versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*; además de los textos que podemos ubicar en las bibliografías, algo básico para quien se acerca y busca a través de las fuentes secundarias, llegar al tema que más le interese con respecto al cine nacional. El libro trae una sencilla diagramación con algunas imágenes de nuestro cine colombiano intercaladas en cada sesión, además como complemento un DVD con algunas escenas de películas que son analizadas por los autores en algunos textos.