

HERNANDO MARTÍNEZ PARDO: “EL CINE NO ES SOLAMENTE UNA FORMA DE FILMAR UNAS HISTORIAS, SINO QUE TIENE UNA FORMA PROPIA DE CONSTRUIR PERSONAJES Y CONTEXTOS ESPACIO-TEMPORALES”¹

*Por: Anne Burkhardt**

Hernando Martínez Pardo ha sido uno de los más importantes historiadores, críticos, analistas y profesores de cine que ha tenido el país. Entre sus publicaciones destaca su *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Editorial América Latina, 1978), la primera y única de su tipo a nivel mundial. A lo largo de 472 páginas, el autor no solo logra reconstruir la historia de la actividad cinematográfica en el país, evaluando una inmensa cantidad de información extraída de periódicos, revistas, reseñas y críticas; también sitúa las películas –sus procesos y condiciones de producción, exhibición y recepción– en su contexto original. El hecho de que la producción de cine en Colombia no haya sido abundante durante muchas décadas, para Martínez Pardo no representa un obstáculo para la reconstrucción de una “historia” coherente: el autor parte de la idea de que los “vacíos” también forman parte de la historia –incluso la parte más llamativa–: “Eso es lo interesante de nuestro cine, sus contradicciones, sus momentos de entusiasmo, sus fracasos, su continuo nacer, morir, y renacer. Eso es lo que hay que explicar. Es un trabajo de búsqueda del hilo conductor que explique qué le ha pasado al cine colombiano desde 1904, para que, a finales de 1976, estemos proclamando –una vez más– su nacimiento definitivo.” (Martínez Pardo 1978, p. 15).

¹ Entrevista realizada por miembros del Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine, Universidad Nacional de Colombia: Francisco Montaña, Mauricio Durán, Diego Rojas, Pedro Adrián Zuluaga, Cira Inés Mora, Luisa Fernanda Ordóñez, Anne Burkhardt. Realizada el 16 de Junio de 2011 en Bogotá.

* Magistra Artium “(M.A.) en Film Studies y Theatre Studies, Universidad Johannes Gutenberg de Mainz, Alemania, con una tesis sobre nuevas tendencias narrativas e estéticas en el cine colombiano reciente. En 2011 comenzó su doctorado en Media Studies en la Universidad Eberhard Karl de Tübingen, Alemania, donde actualmente se desempeña como docente y asistente universitario. Para la investigación de su tesis de doctorado, sobre el discurso filmico de la violencia en producciones y coproducciones colombianas entre 1959 y 2013, vivió en Bogotá durante tres años, como becada del DAAD y de la Universidad de Tübingen. Además ha trabajado en producción y gestión cultural, periodismo, traducciones, y de jurado audiovisual. Correo electrónico: nbrkhrdt@yahoo.de

Además de la *Historia del cine colombiano* –sin duda el libro más citado en toda la literatura especializada en cine colombiano– Martínez Pardo ha publicado varios textos teóricos relacionados con la televisión, como *¿Qué es la Televisión?* (Editorial Cinep, 1979); *La información y la opinión, en juicio a la televisión colombiana* (Editorial Nikos y Oveja Negra, 1985); y *La actividad del televidente* (Colciencias / Ministerio de Comunicaciones, 1988). También se desempeñó como crítico de cine, publicando una multitud de reseñas y críticas en los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*; en las revistas *Semana* y *Credencial*, y en revistas especializadas como *Cuadernos de Cine* o *Kinetoscopio*, entre otros. Su fama como especialista de cine pronto le trajo nuevos desafíos laborales: entre 1976 y 1986, Martínez Pardo asumió el cargo de la dirección del Departamento de Investigación en Medios y Educación del CINEP; entre 1993 y 1999 fue realizador y gerente de programación de RCN y de Producciones Punch.

Otra ocupación importantísima en la carrera de Martínez Pardo fue la de investigador y docente académico y universitario. Después de haberse graduado como Licenciado en Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana y especializado en Teoría e Historia del Cine en el *Istituto superiore di scienze e tecniche dell'opinione pubblica* en Roma (Italia), en 1972 empezó a dictar clases en la facultad de comunicación de la Universidad Javeriana y de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde además fue coordinador del área de medios. En 1976 comenzó a enseñar historia de cine en la facultad de artes de la Universidad Nacional de Colombia, donde en 2008 también se vinculó a la Maestría de Escrituras Creativas, como profesor de lenguaje cinematográfico y guión. Desde 2001 fue profesor de comunicación y periodismo de la Universidad Sergio Arboleda, desde 2003 además de apreciación cinematográfica, en la Universidad del Rosario. Durante todos esos años, nunca perdió el placer de ver películas junto con sus estudiantes, de analizarlas y discutirlos. Le encantaba confrontar a los jóvenes con un cine diferente a los Blockbuster que suelen circular por las salas comerciales, con los clásicos del cine, y el cine colombiano y latinoamericano. Y cuando un estudiante le decía que no había sabido que existía ese cine, él decía: “Ya. Ya se pagó el curso”.

Siendo Hernando Martínez Pardo uno de los expertos de cine colombiano más importantes y experimentados, el *Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine*, un grupo de investigadores vinculado con la Universidad Nacional y el Ministerio de Cultura, tuvimos la idea de entrevistarlos, para aprender de su experiencia y conocer más a fondo su obra, sus opiniones y reflexiones sobre el cine colombiano y latinoamericano, como también sobre aquellos que, además de él, han tenido influencia en la historiografía del cine nacional.

El día 16 de junio de 2011 a las 10 de la mañana, Hernando Martínez Pardo nos concedió el honor de visitarnos para efectuarle esta entrevista. Durante más de hora y media, el profesor nos aclara, con mucha dedicación y paciencia, nuestras dudas al respecto. Hablando de la época de los 70 y 80 recuerda anécdotas que, como nos cuenta, no había recordado hace mucho tiempo, y que no están documentados ni en su *Historia del cine colombiano*, ni en otro lugar.

Figura N° 1. Hernando Martínez Pardo.



Fuente: Archivo periódico, El Tiempo.

Estamos agradecidos de haber tenido la oportunidad de conversar con él, y así poder hacer un pequeño aporte a la preservación del conocimiento profundo de este gran maestro, fallecido el 23 de diciembre de 2015, a la edad de 80 años. Aquí un homenaje.

¿Por qué un libro sobre cine colombiano en ese momento?

Llegué a Colombia después de dos años de estudiar teoría e historia de cine en Roma, al regresar estaba Isadora de Norden en la Cinemateca Distrital, me pidió que hiciera unos cursos con Gustavo Ibarra en la Cinemateca Distrital. Él fue abogado pero con un gran conocimiento del cine, lo realizamos junto a Margarita de la Vega que escribía crítica en El Espectador. Los tres planeamos un curso, cuando la Cinemateca quedaba todavía en el Planetario Distrital.

Discutíamos los temas, fueron apreciación, análisis, y algo de historia. A Gustavo se le presentaron problemas, a Margarita también. Me quedé solo un tiempo, después llegó Diego Rojas y Sandro Romero, al final me quedé solo otra vez.

Un día me propuso Isadora: ¿Por qué no escribes algo sobre cine colombiano? Yo tenía la idea que el curso fue importantísimo, además ella tenía todos los contactos para conseguir las películas que todavía se podían proyectar, como *Sendero de luz*, que después esperamos años para verla hasta que Patrimonio la reconstruyó.

Ella me hizo los contactos para las entrevistas con la gente de cine que venía desde años atrás, y ver películas que yo no había visto. Comencé por ahí, por conocer lo que se podía en este momento. Hernando Salcedo me prestó -era muy generoso, cosa que no era muy común- una lista de películas que era un tesoro en este momento, que se hicieron desde las primeras épocas, y organizaditas por años, la habían realizado con Carlos Álvarez, quien fue el primero que se interesó por una cronología del cine colombiano.

¿Y la publicó?

No, después en el libro que hizo sobre cine latinoamericano publicó algo, pero no se centró en la parte histórica, fue más en la parte política del cine.

Comencé a ver películas así, analizando y viendo, encontrando el enfoque desde el punto de vista de lo que es estrictamente lo cinematográfico de las películas. Con el enfoque de la época -uno es producto de su época- que era más que todo: esta película es buena o es mala, o esta película es interesante pero tiene tal problema. Digamos que fue más desde el punto de vista de juicios. De darle a todo un contexto histórico.

Cuando ya tenía un primer boceto fui profundizando un poco más, fue muy difícil. Fueron unos cinco o seis años de trabajo. Contraté a unos ayudantes que recogían en los periódicos de las bibliotecas Luis Ángel Arango y la Biblioteca Nacional, desde comienzos de siglo hasta los años 60 los artículos sobre cine. No había una sección de cine, ni cultural, por lo tanto el artículo sobre estrenos de cine podía aparecer en cualquier página, tocaba coger periódico por periódico y buscar hoja por hoja. Y ahí uno encontraba la noticia chiquita que se estrenó tal cosa, y así encontré cosas que ni siquiera Hernando Salcedo tenía en su lista.

En esa época no había crítica. Los primeros que lo hicieron sistemáticamente fueron Hernando Salcedo, García Márquez, Hernando Valencia, pero fueron cosas más bien esporádicas, la mayoría eran crónicas. En los estrenos de las películas había unas crónicas encantadoras, y el ambiente de los teatros a comienzos de siglo, y todo eso... Entonces fui encontrando lo que es básicamente el primer capítulo del libro de *La Historia del cine colombiano*. Mas que todo los datos: qué películas existieron, de qué trataban las películas, cómo las buscaban los cronistas de la época, cómo era el ambiente, el contexto más inmediato, cómo

era ir al cine en esa época, cuáles fueron los primeros teatros, la mezcla de cine con el teatro –el ambiente social que se daba en los teatros fue encantador en esa primera época– así voy llegando hasta el presente. Yo termino por ahí en el 75, o sea antes de FOCINE, por lo tanto faltan cosas importantísimas. Falta lo que es el grupo de Cali, el grupo de Medellín, que fueron los orígenes del cine moderno colombiano: Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria en Medellín. Todo eso falta, y eso es gravísimo, pero me tenía que poner un límite, y lo puse creo en el año 75 o 76.

Llegando a este punto, vino el problema más serio en cuanto a pensar en una historia, que era escoger un contexto en que poner esa historia del cine colombiano. Entonces para mí fue otro descubrimiento la historia de Colombia, porque así como se estudiaba en el colegio era hartísima. Por ejemplo en el cine de los años 40, si uno observaba que pasaba en ese entonces política, social y económicamente en el país, eso es un redescubrimiento de la historia de Colombia.

Para mí fue importantísimo ver que todo lo que hicieron los Acevedo con el Partido Liberal tuvo gran repercusión en la Ley Novena de 42, esa relación de lo político con lo cinematográfico, entonces fue dando cuerpo social histórico a lo que hacía el cronista cinematográfico, de decir en tal año se hacía tal película etc.

Evidentemente eso me llevó a algo que creo que todavía es débil en el libro, sobre el contexto social en esa época, lo que hoy llamamos la construcción social de espectador. Que si hoy en día escribiera una nueva historia, este sería uno de los puntos más serios que estaría revisando.

Ya verlo desde el punto de vista del espectador, no solamente como consumidor que produce tal taquilla, sino como ser social construido por unas coordinadas políticas, económicas, sociales, culturales.

Me falta una modificación dentro de lo que era la producción cultural en literatura, pintura, teatro. El teatro era importantísimo, con Santiago García, Jorge Alí Triana. El teatro cumplía una función social muy importante en esa época. Eso expresa también como percibe el público no solo el cine, sino la vinculación del cine con lo que es el contexto del país.

Esa parte económica y algo política está más relacionada con el trabajo, se puede profundizar en distribución, producción, el trabajo de selección que hacen los importadores y distribuidores y exhibidores; a las ubican como determinantes en el retraso industrial del cine colombiano, lo cual no creo que sea cierto, aunque haya cierta influencia, pero no se le puede echar la culpa. Porque eso hay que meterlo a lo que es la cadena comercial industrial del cine, que en esa época ya lo era en todo el mundo, y hay que verlo por lo tanto como industria.

Algo de lo que es distribución y exhibición sí le alcancé a meter. Pero falta ubicar al cine dentro de todo lo que es producción cultural, que me parece transcendental.

Hoy en día me parece que no se puede trabajar una historia sin esa perspectiva del espectador, y quién es el espectador. Y esa pregunta es económica, política y cultural, fundamentalmente.

Hoy en día habría que introducir variables tecnológicas importantísimas que están produciendo al espectador, todo lo que son las nuevas tecnologías que en cine están incluidas. Pero más allá de lo que es el cine está el celular, los computadores, la diversión, la cibernética, todo eso es construcción del espectador, y el cine no se hace al margen del público. Por lo tanto hay que echar para atrás, para ver en qué momento lo tecnológico tiene incidencia en la construcción del espectador, pero más allá de lo tecnológico está lo social, el concepto de diversión, el concepto de tiempo libre.

La diferencia entre el teatro de barrio y el teatro de centro comercial, los multiplex, son todos factores importantes. Hay que meter ahora el DVD, y dentro del DVD la piratería es fundamental. Me parece que el campo de investigación se ha ido ampliando de una manera muy fuerte. En síntesis fue como un trabajo de círculos concéntricos que todavía están por concretarse. Digamos, que películas se han producido, en qué año, quiénes, y en qué condiciones, con qué presupuestos, y qué taquillas, que son datos primarios a ubicarlos en el contexto social, económico, industrial, político y algo anterior, el círculo concéntrico del cine como industria, por lo tanto la distribución y exhibición.

¿Está trabajando en la actualización de su investigación?

Tengo unas carpetas, estoy organizando archivos, apuntes, tengo ideas, ideas. Necesito un año sabático...

¿Tiene archivos de su investigación?

Si claro tengo los archivos, y me esposa vive desesperada... Los tengo en cajas todas marcadas, para revisar muchas cosas.

Al no tener acceso a parte de las películas, ¿cómo enfrentó la carencia de no poder ver los títulos para hablar de ellos?

Es un drama porque es fiarse de las crónicas y las entrevistas. Yo entrevisté a los pioneros de los años cuarenta y cincuenta. Y cada uno tiene su versión, cada

uno es Lumière, o Griffith, en el mejor de los casos. Hay que confrontar, es muy difícil discernir, a la hora de la verdad, qué hay de cierto aun en cuanto a la crónica. Hay un personaje antioqueño, Camilo Correa, era un mito en Medellín, porque él masacraba todo, es apasionante porque tenía unas críticas mordaces. Era él que daba más datos sobre las películas, no solamente sobre el argumento, también sobre la producción que las rodeaba, un ejemplo es que era imposible en ese momento, ver *Bajo el cielo antioqueño*.

¿Pero tuvo acceso a otro tipo de material, como guiones, foto fija?

Por ejemplo de *Bajo el cielo antioqueño* había un álbum muy completo de fotografías, que no me acuerdo como lo conseguí.

Ahora es muy conocido

Muy bueno. Pero de todas maneras: ¿qué puede detectar uno ahí? Algo del concepto estético que tenía Acevedo, un hombre de teatro y fotógrafo, el concepto que tenía de imagen y de narración. Ahí se puede detectar esos encuadres, que después uno ve la película y dice: claro, esa cámara frontal eterna y los personajes que entran y salen como en teatro, el paisajismo... Pero juzgar o analizar una película por las fotografías es peligrosísimo.

El hecho fue el impacto social que tuvo la película, no solo en Medellín. Las crónicas ayudan mucho a plantearse problemas como el de: ¿por qué murió en 1928 o 29 el cine colombiano? Y allí había varias hipótesis, casi siempre se le adjudicaba a la llegada del sonoro, pero para mí el problema venía desde antes.

¿Cuál fue la posición que tomó al escribir la investigación, como historiador, como crítico, quería opinar?

Sí, yo quería opinar y me arrepiento de todo corazón de muchas opiniones. Yo digo que el castigo para el crítico es encontrarse después citado en un artículo. El barroco que uno detesta, que quisiera reescribir, y se lo encuentra uno y dice: qué vergüenza. Claro, es el problema de la crítica. La crítica es completamente histórica, uno critica en 1975 como se criticaba en 1975, uno no se puede inventar una crítica del 2011 en 1975. Yo quería combinar los dos aspectos. Historiador, al narrar el cine que se había hecho en Colombia, se produjo en tales circunstancias, en tal contexto.

Al hacer ese análisis intenté –y creo que ahí me quedó muy corto– de tímidamente ubicar las películas dentro del contexto histórico, con algunas referencias al cine latinoamericano. El parámetro era las cinematografías

importantes de Latinoamérica, cuantitativamente y en cuanto al público: la llegada del cine mexicano y argentino después del sonoro que acaban con el predominio del cine norteamericano que comenzó en los años 20. Entonces ese tipo de fenómenos que son históricos, que permiten lanzar algunas hipótesis de orden cultural, de orden social y también de orden industrial. Porque florecieron el cine mexicano o el cine argentino, cómo florecieron con toda la tecnología, y nosotros en los cuarentas seguíamos revelando las películas en cámaras oscuras improvisadas y lavando los negativos en los riachuelos de Sasaima.

El problema industrial de producción se puede confrontar con los otros, por lo tanto si es parte del historiador. Pero a lo que le daba más importancia era a la crítica, lo que más se puede reevaluar hoy en día, como toda historia.

¿Tuvo apoyo de instituciones, investigadores, asistentes?

Asistentes que contraté yo, que me ayudaban, encargándose de buscar en la Biblioteca Luis Ángel Arango por períodos en la prensa. Y el día que uno llegaba diciendo: "encontré una noticia" – eso era la fiesta. Yo hice también con ayuda las entrevistas, y algunas de esas entrevistas se las entregué a Patrimonio Fílmico. Pero alguna subvención, algún apoyo económico, no. Todo fue personal, por eso son seis años... El apoyo fundamental de Isadora, de hacerme los contactos, de conseguirme las películas, me prestaba la sala de la Cinemateca para verlas. El impulso, el ánimo, porque había momentos en que uno decía: "esto es muy grande", y yo tenía miedo de publicar, pero hay un momento en el que uno dice: "yo corto aquí, publico esto, y después habrá otro tiempo para revisar las cosas.

¿El tiempo total de la investigación?

Seis años.

Frente algunas películas que no pudo ver, usted las incluye y hace algunas tipologías, por ejemplo: de los años veinte usted habla del "melodrama costumbrista". ¿En qué se basa esa categorización?

En las crónicas y al respecto, hay un aspecto -que todavía yo no estaba en ese periodo de análisis- que lo traté de subsanar en una reseña que hice en 1982 para la revista *Cine*, que era la revista de FOCINE, que Isadora también me pidió una actualización. Y cogí desde los años 50 y metí una categoría dramática que no trabajé sino en algunos periodos de cine en el libro que son los géneros. Los trabajé de una manera que yo encuentro hoy muy provisional, es decir: no hay un estudio concienzudo de los géneros, que son importantísimos.

No solamente en Estados Unidos, sino en América Latina, géneros como el melodrama, el melodrama costumbrista o la comedia de costumbres, hay una cantidad de matices que son muy claros dentro del cine norteamericano, italiano o francés. El melodrama que es como originario del cine francés o italiano. Estas categorías las utilizo intuitivamente en el libro. Las trabajo un poco más en este artículo, pero de todas maneras las trabajo desde una perspectiva culta, de “cultura culta”, es decir, viendo las posibilidades que tiene el melodrama, pero no el melodrama como expresión de culturas populares, sino el melodrama como posibilidad de trascender el melodrama.

Por ejemplo, leo y me cuestiono, hablando del melodrama de algunas películas, pongo como un prototipo de melodrama al cual se debería atender *La Historia de Adela H* de François Truffaut. Eso es un crimen: primero meter *Adela H* como melodrama y no detectar la ruptura del melodrama que tiene *Adela H*, y en segundo lugar, ponerlo como modelo en América Latina. Por lo tanto hay deficiencias en lo conceptual de lo que es dramaturgia, construcción dramática y relación con el público.

Cuando yo digo el ideal es *Adela H*, me estoy imaginando un público que no es el público. Por lo tanto no estoy teniendo en cuenta, en los años sesenta o setenta, como está construido el espectador, para que pueda percibir otro tipo de melodrama dramático, es decir que rompe el género. Y una incapacidad de comprender el melodrama o el terror de Jairo Pinilla como terror, como género, como tono, es querer que Jairo Pinilla sea Kubrick, y hay que pensar cuál es el terror que se puede hacer en estos años en Colombia para el público colombiano. Está uno siempre dentro de esa esquizofrenia de tener un cine y querer que se haga otro cine, de tener un cine y tener un espectador que está buscando otro cine, de tener un espectador que se goza *Funeral Siniestro* y uno no quiere que se goce *Funeral Siniestro*, porque uno quiere que *Funeral Siniestro* sea diferente, anotando todas las fallas técnicas que tiene Jairo Pinilla, cosa que al público no le preocupa.

¿Es un concepto del género más desde el espectador y la distribución que del director?

Más desde la construcción dramática y como lo reconoce el espectador.

En ese sentido: ¿cuál es la fuente para esa clasificación de los espectadores, en los 40, 30?

Uno puede ver el cine de Jairo Pinilla y preguntar el público qué películas de terror se ha visto en Colombia. Qué televisión de terror se ha hecho, qué relatos. Porque en los géneros la cuestión no es de conocimiento sino de reconocimiento,

por lo tanto primero cuáles son los códigos que han primado dentro del cine de terror. Estamos en los años 50-60, todavía no se han dado las grandes rupturas de los géneros, están comenzando las simbiosis de géneros que tenemos actualmente.

La fuente que puede tener uno, para analizar el fenómeno de la posible recepción, se puede detectar a través de varias variables, por ejemplo la taquilla. La taquilla es importante, y normalmente el crítico le tiene miedo a la taquilla, prefiere las películas con poca taquilla. Entonces son las que tiende a exaltar, pero hay que analizar la taquilla como un fenómeno de reconocimiento. Por lo tanto hay que estudiar qué reconoce el público. Si reconoce es porque ha visto algo, o porque comienza a reconocer algo.

¿Su libro ha causado algún diálogo o discusión con otros críticos, y si esto fue así, cuáles fueron los puntos de estos diálogos o discusiones?

Poco.

¿Las citas de su libro son una forma de dialogo?

Sí, pero son más cercanas.

En su época, escribió comentarios Alberto Aguirre, y Hernando Salcedo Silva. Artículos sobre el libro, dentro de lo que era el canibalismo habitual, hoy en día es un poco menos, pero en esa época era muy fuerte. Alberto fue durísimo con una parte del libro, con la parte de antes de los 50 y 60 -estos son mis amigos-, y el libro no le gustó. Hernando era mi amigo, entonces el escribe más una respuesta que un comentario. Después silencio, digo lo que he detectado yo, después en los años 90, comienzan aparecer algunos artículos y citas interesantes. Yo creo que ya hay una distancia, en esa época el mundo del cine era muy chiquito. Entonces la Cinemateca Distrital era abierta todo el tiempo. La puerta nunca estaba cerrada, y uno entraba a la biblioteca y sabía que allá se encontraba a todos los cinematografistas y críticos. Todo el cine colombiano se reunía en la cinemateca, era delicioso ir a tomar tinto.

Pero al mismo tiempo ese amiguismo y esa cuestión, era un mundo muy chiquito, entonces se defendían entre amigos. En este momento por fortuna es imposible reunirse, primero porque la cinemateca ya no es la cinemateca en ese sentido, el lugar de encuentro, que hace falta. Esto que hacen ustedes me parece una maravilla, porque es un espacio de encuentro.

Entonces eso crea amiguismos, y cosas y rencores, y ahora con la distancia se pueden analizar las cosas más. Yo estoy en muchas de acuerdo con algunas de las

críticas, sobre todo con el aspecto de la crítica a las películas, tanto del libro como del artículo de la revista *Cine*.

¿Tenía referentes de otras historias nacionales realizadas en América Latina?

No. Mis referentes eran Georges Sadoul y Jean Mitry. Soy un admirador furibundo de Mitry, tanto del libro de teoría, sicología y estética del cine, como el de la historia del cine. Es una cosa monstruosa, me gustó mucho y lo trato de aplicar. Esa división entonces, en cada periodo es lo que hace todo historiador; y en segundo lugar las variables, el aspecto industrial, el aspecto económico y la crítica, la actitud de la crítica, como desarrollaba, como la dividía; ese es mi modelo.

Era más Mitry que Sadoul, modelo que me parece válido. Faltando, no como un capítulo aparte, porque hay que meterlo dentro del contexto cultural, la construcción del espectador, del ser social, que hoy en día en eso me ha aportado mucho Humberto Eco, que es un gran analista, otro de mis autores predilectos.

¿En esa época ya trabajabas a Humberto Eco?

Estaba comenzando a trabajarlo, después lo releí. He trabajado las novelas *El nombre de la Rosa*, *La Apostillada*. Importantísimo porque primero pasó por la etapa del semiólogo estructuralista, y luego el giro hacia lo cultural es fundamental.

Acerca de lo que dicen algunos críticos de la inexistencia del cine colombiano: ¿cómo analiza ese punto?

Creo que es un concepto válido. Desde el principio tenía muy claro eso, la conciencia que cuantitativamente el cine colombiano es muy escaso. Pues mira, con dos años de producción de México se topa toda la producción del cine colombiano. México tuvo años en que producía 120 películas. Para mi el problema de la historia no es un problema cuantitativo, y eso sí lo tenía muy claro. Y una cosa del historiador es analizar los vacíos, los vacíos son parte de la historia. Por lo tanto esa obsesión la pongo al comienzo, porque cuando Jorge Nieto fundó la revista *Cuadernos de Cine*, de la cual alcanzaron a salir unos seis números, yo en el número 0 y el número 1 analizo esos temas que son partes del primer capítulo.

En el 75...

Sí. Entonces algunos comentarios que surgieron en ese momento fueron: no tenemos cine y tenemos historia del cine. Y resulta que el hecho de no tener cine es también parte de la historia, o tener baches, altibajos. El fluctuar por un lado,

por otro lado. Yo creo que el historiador debe analizarlos, no es un problema cuantitativo.

Se escribe en el 75 la ‘Secuencia Crítica del Cine Colombiano’ de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez. ¿Cuál es su relación con ese texto?

Lo cito en algunos momentos, lo mismo que *Hablemos de Cine* del peruano Isaac León Frías, que es de la corriente de Mayolo, Ospina y Arbeláez, que se influenciaron en los peruanos. Lo tomé como uno de los análisis que había que tener en cuenta sobre la historia del cine colombiano. Me parece muy incompleto, con algunos aportes. Por ejemplo, me gusta el trabajo que hacen sobre Arzuaga, porque fueron los primeros que dijeron “aquí hay un director importante”. Me parece que ese descubrimiento los llevó a perdonarle todos los problemas técnicos que tiene la película *Pasado el meridiano*, siendo evidente que es la primera película que tiene un personaje. Para mí eso es clarísimo: es el nacimiento de la dramaturgia del personaje en el cine colombiano, y eso es importantísimo porque no existía sino la dramaturgia de conflicto, de acción. Lo mismo con Ospina y Mayolo que es la dramaturgia de atmósfera, del ambiente, combinada con dramaturgia de personajes que hacen esa simbiosis. También ocurre con *Rodrigo D - No futuro*, que me sigue pareciendo la película más importante de Víctor.

Esos comienzos de los años 80 con *Pura Sangre* y *Rodrigo D* son fundamentales, me parece que fueron las que abrieron el cine colombiano.

Se realizó una retrospectiva de cine colombiano simultáneamente a la publicación del texto, en la Cinemateca. ¿Tuvo algo que ver?

No como organizador, solo como espectador.

El texto sale después de la retrospectiva. ¿Fue muy importante que la Cinemateca hiciera este tipo de programación para que después salieran los textos?

Sí, fue una época en la que surgió ampliamente esa preocupación histórica.

¿Sigue viendo cine colombiano?

Sí. Y el curso de cine colombiano que tuve en la Nacional fue muy importante. Por ejemplo el semestre pasado, vimos con los estudiantes *Pasado Meridiano*. Me pareció muy interesante que les gustara, que les llamara la atención, porque hace algunos años se pegaban una aburrida con la primera parte de la agencia de publicidad insoportable [...], pero les llamó la atención. Ver una película con un público interesado en el tema histórico es siempre muy enriquecedor. También, tuve

en la Universidad Sergio Arboleda un semestre de historia del cine colombiano, todo eso me da oportunidad de volver a ver las películas y analizarlas.

¿Qué piensa del cine colombiano que se hace ahora, desde hace ocho años?

Me parece que hay que tener muy clara la perspectiva desde la cual se analiza. En este momento me preocupa menos juzgar que analizar, digamos el ubicar las películas dentro de construcciones dramáticas y relación con el espectador. Encuentro las películas que tienden hacia lo comercial. No es un juicio de valor, es una realidad. Y las de estilo *La sangre y la lluvia* y *El vuelco del cangrejo* que se desprecupan de lo comercial, y que efectivamente el público les responde. En consecuencia: “si usted no se preocupa por nosotros, pues nosotros tampoco nos vamos a preocupar por usted”. Y todas las posibilidades de rupturas que se dan al interior de los géneros... Me interesa más ese aspecto, coger los géneros, y teniendo en cuenta el fenómeno universal del cruce que se están dando, ver como se están haciendo esas simbiosis en Colombia y como se filtra, cosa que también pertenece al cine universal, como se filtra lo documental, casi de *cinéma verité* con géneros. Me parece que es interesante, más que ir organizando las películas por construcciones dramáticas, tengan o no tengan repercusión en el público.

Por ejemplo *Bluff* repercutió bien en el público, y al mismo tiempo logra una simbiosis de géneros muy interesante.

¿Cómo se plantea lo “nacional” en su historia? Siempre fue un fenómeno transnacional. ¿Después de los 60 ya hay producción propia?

Un punto en el cual peleo con Carlos Álvarez. Él acogió el tema de “los maestros” irónicamente, nombrando al primer grupo que llegó de Europa y Estados Unidos: Pacho Norden, Alberto Giraldo, Luis Alfredo Sánchez, que se metió por un cine político y se le perdona, porque estudió en Rusia, que no es lo mismo que estudiar en Los Ángeles.

Yo estudio el aporte. Hay un aporte muy importante para el cine colombiano desde el punto de vista técnico, o lo que se puede denominar estético, de construcción estética de calidad, de tener sentido de la imagen, de tener sentido de narración, aspectos que introdujeron estos personajes, a mí me parece muy importante. Por lo tanto mi perspectiva era: qué contribuye, qué no contribuye. Qué aporta, qué no aporta. Entonces la llegada de Arzuaga me parece muy importante, a pesar de todos sus problemas, con Arzuaga se tiene una preocupación neorrealista. Que es la misma de Luzardo, pero Luzardo produjo *El Río de las Tumbas*, y *Los tres cuentos colombianos*, las cuales tienen un sentido neorrealista más documental, más duro, pero de todas maneras eran aportes en cuanto a construcción.

El cine no es solamente una forma de filmar unas historias, sino que tiene una forma propia de construir personajes, y contextos espacio-temporales.

Rechazo los mexicanos que llegaron aquí a filmar lo mismo que estaban filmando en México, que fueron varios, que no se compenetraron de una realidad. Aunque hubo aspectos interesantes, como *El Milagro de sal*, que es una simbiosis porque hay talento colombiano en la dirección y al mismo tiempo está el director que es mexicano. Entonces mi criterio era que aporta, dentro de lo que es construcción dramática, ¿qué no aporta?, los extranjeros, porque algunos llegaron hacer aquí "La América".

Cuando gana *María llena eres de gracia*, la gente dice: "eso no es una película colombiana". Con *Porfirio* ahora, la discusión es igual. Se discute: ¿qué es una película colombiana?

Yo pongo un momento clave que es 1953, que es la primera gran ruptura, la segunda es *Pura Sangre*. La primera es *La Langosta Azul*, porque es para mí la primera vez que se siente el país. A mí no me importa si Gabriel García Márquez había estudiado en Italia, o si esto, una película colombiana es *Pasado Meridiano*, así Arzuaga sea lo que sea, pero si uno siente al país, si uno siente que eso es un personaje colombiano y que es una forma que tiene un personaje de sonar, de evadir una realidad, yo no veo porque no sea colombiana. Es decir: ¿dónde está la nacionalidad? En lo que se cuenta y en la forma en la que se cuenta, no en el origen, o si no tendríamos problemas serísimos también con el mismo cine universal. ¿El cine de Chaplin es norteamericano, o de quién es? Entonces cuando se va para Inglaterra ¿qué cine hace? Me parece que es una discusión inútil, no le he visto importancia a la discusión, porque para mí es muy claro que es lo que cuenta y como lo cuenta la película, lo que le da la nacionalidad. Hoy en día la coproducción es mundial.

La presión del tema político, ¿cómo era en el momento?

Eso daba pie a maniqueísmos. A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, con todo lo que fue la influencia del cine cubano y del cine argentino, y la explosión del cine beligerante colombiano, del cual hubo líneas, porque no es lo mismo el de Carlos Álvarez y el de Jorge Silva y Marta Rodríguez, y hay intermedios y eso era el cine bueno, y el cine malo era el comercial. Entonces había unos conceptos, y yo trato de salirme de ese maniqueísmo: que el cine político es el que hace la revolución, el que sirve para abrir la conciencia crítica del espectador y hacer la revolución contra el capitalismo. Ese es el bueno y el otro es el malo.

Yo sí trato de salirme de esa dicotomía. Y critico a Carlos Álvarez, no porque sea revolucionario, sino porque no es cine. A mi modo de ver, es un discurso filmado, con diapositivas, es que ni siquiera con imágenes cinematográficas, sino con diapositivas. Y por eso *Colombia 70*, el cortico ese, me parece fantástico, porque es la única vez que Carlos hizo cine.

¿Sí sabe la historia, que lo tomaron preso por cineasta y lo soltaron por falta de pruebas?

Hubo chistes muy crueles al respecto, “los generales resultaron los mejores críticos cinematográficos”.

¿En cuánto cree que su libro ha influido al canon actual de cine colombiano?

Uno puede hacerse la ilusión de que lo que escribe sirva para otros críticos, para guionistas, para realizadores. Sí, puede hacerse la ilusión. Creo que la realidad es otra cosa. No creo que haya incidido, ni incida. No me puse ese objetivo, sino más que todo expresar una opinión, un debate y ojalá se armara el relajó. Al principio resentí que el libro no tuviera mayor repercusión en eso. Tuvo repercusión, me encontré un día en la calle con un director que trató de darme un puño y logré esquivarlo.

Lo que detecté es que lo peor que puede hacer uno es poner este índice de directores. Es útil, pero los directores se leen solo las páginas pertinentes.

Figura N° 2. Historia del Cine Colombiano, portada.



Fuente: Directa del libro

¿Cómo crees que la crítica ha podido influenciar en lo que llaman “la construcción del espectador” o “la construcción del cineasta”?

No sé si haya críticos dónde eso sea el caso... Soy pesimista.

En tu libro no aparece un Carlos Álvarez que haya generado una tendencia de un cierto cine. ¿Cómo es el caso de Camilo Correa?

Camilo Correa terminó haciendo su película *Colombia Linda*, que más le valiera no haberla hecho. Es divertidísima, es de una ingenuidad encantadora, pero era mejor como crítico. Tenía conceptos que los expresaba con todo el veneno, porque odiaba y amaba. Yo creo más en los cursos que en la crítica escrita, por eso he mantenido el curso que comenzamos en el 72 con Isadora en la Cinemateca Distrital. He estado en varios sitios, ahora tengo un grupo mas reducido, algunos llevan años, entonces se puede, no digo hacer escuela, pero sí levantar una serie de inquietudes, de otras formas de ver las películas. De hacer experiencia, de mostrarles películas que yo sé que no les van a gustar. Por ejemplo todo este cine moderno, sin historia, puro cine de ambiente, de atmósfera, casi que sin personajes, o uno solo. Algunos se resienten y eso, que ya por lo menos no se salen, y discuten y tratan de entender, pero eso en escrito... Hoy en día, dentro del concepto de construcción del espectador, yo creo ya se ha acostumbrado a la reseña que de *El Tiempo*: esto es una película de vampiros modernos en el cual la vampira es una mujer. Chévere, la voy a ver porque me gustan las películas de vampiros, y tiene tres estrellas y media, entonces voy. Es más una guía para el consumo que un llamado al análisis, a categorías.

Yo escribí crítica una época en *El Tiempo*, en *Semana* duré más, hasta que el director me llamó y me dijo: “voy a poner a otro que escriba crítica porque los lectores se quejan que usted no dice si le gustó o no le gustó la película”. Entonces, si ese es el problema, yo dejo de escribir.

Si uno escribe crítica como si estuviéramos hablando aquí, entonces uno sabe y entiende que puede que no estén de acuerdo, pero hay argumentos, hay análisis. Pero en la crítica escrita soy bastante pesimista, no sé la de ustedes como críticos que tiene. Hay casos –por ejemplo el caso que me parece único, aunque podría trasladarse algo al Grupo de Cali– pero el caso de Luis Alberto Álvarez en Medellín, me parece que es atípico, porque él, además de la crítica, tenía una página entera en *El Colombiano*, que daba envidia, pues tenía toda la actividad, la programación.

Que además es dónde es influyente teniendo toda la actividad pedagógica, dónde sembró una semilla...

Pero fue con las personas que se interesaron con lo que el escribía, se vincularon al centro y comenzaron a trabajar, e hizo escuela, de allí han salido todos los críticos. Y que además tiene la ventaja de tener un medio dónde escribir, excepcional en Colombia.

Hay con eso lo que también hizo el grupo de Cali con los cineforos que armaron los cineclubes, sobre todo con Andrés Caicedo, que es un personaje que tenía gran poder de convocatoria. Pero normalmente eso es un fenómeno mundial, las grandes revistas tienen su combo que las alimenta, y es interesante, por ejemplo, de analizar el caso de Argentina. Creo que es el único país latinoamericano que tiene varias revistas de cine: *El Amante* lleva tiempo, y se autofinancian, también dictan cursos, etc.. Pero no tiene el apoyo del Centro Colombo-Americano, tiene un buen número de suscriptores, es otro espectador, es otro lector, es otra construcción social del espectador. La prueba es que el cine pirata que se consigue en Buenos Aires no se consigue en otra parte del mundo. Ni siquiera en Brasil. Algo en Chile, dónde también hay unos intereses culturales importantes. Pero el caso de Argentina me parece que es digno de analizarse desde esa perspectiva de construcción del espectador y del lector de crítica. Y la gente escribe, los insulta, los aplaude.

Últimamente hay un cine argentino con unas características que en algo deben a la labor de la crítica...

Sí. Desafortunadamente[infortunadamente], es muy poco el que nos llega.

Toca ir a la industria pirata...

Sí, ni aún en la pirata. Aquí solo llega cuando se gana el Oscar a la Mejor Película Extranjera, entonces sí se estrena.

Hay muy buena piratería en Lima, que tiene tradición de críticos. Hasta en Quito. ¿Tenía intuición, al escribir el libro, que un marco cultural es muy estrecho para analizar el cine, entonces crearse marcos más grandes, el sur, el río de la plata....? Y en ese sentido: ¿cuál sería la región más grande de Colombia para analizar?

Cuando escribí el libro, el centro era el cine colombiano. Conocía algo del cine argentino, del cine cubano, y el cine mexicano. El cine venezolano era muy fuerte en ese momento. Hago algunas relaciones, pero no tenía el interés, ni tampoco la información para establecer esa comunicación.

Me parece que el caso más interesante para analizar en Colombia es el caso del cine mexicano. Pero el cine mexicano más popular, porque el cine mexicano tiene su élite. O el cine venezolano de la época de Román Chalbaud, que fue un cine que llegó masivamente. Fenómenos que podríamos analizar, sacando

relaciones para enriquecer la reflexión sobre el cine colombiano, más que el cine brasileño, y más que el cine argentino. Porque en el cine argentino, uno encuentra por el lado de la comedia cosas interesantes desde la época primera de Sandrini. Tienen unos comediantes muy populares. Sandrini tuvo mucho éxito en Colombia. La comedia sirvió mucho, pero yo creo que como género, o como géneros, el mexicano ha explotado mejor lo popular. Aquí el cine colombiano le tiene miedo al melodrama, y de pronto sí ha influido la crítica allí. El melodrama es la peste, porque se identifica con la televisión.

¿Entonces es una relación que se establece entre el cine colombiano y el cine producido en otros países a través del público, a través de cómo otras cinematografías influyen en la configuración del espectador?

No. Es cómo esas cinematografías han establecido un diálogo con el espectador configurado. El cine no construye al espectador, el cine entra en relación con un público construido. De golpe, una película puede construir un personaje, construir un género, una variante del género, que era lo que estaba esperando el público sin darse cuenta. En el momento en que García Márquez escribe *100 años de soledad* no es que construya al público, sino que es una respuesta a algo que está en potencia dentro de la construcción cultural del público. Por lo tanto, el cine lo que tiene que hacer es buscar, en ese sentido, buscar construcciones, buscar personajes.

Y en ese sentido, la gran crítica que le hago a los cinematografistas colombianos, es que ni se ven, ni se analizan los unos a los otros. Por ejemplo, *La estrategia del caracol*, que fueron un millón quinientos mil espectadores, la primera película épica colombiana. Tu no encuentras un director que haya analizado la dimensión, la estructura dramática épica. Y que diga por qué encontró en el público esa respuesta, y la sigue encontrando, porque yo sigo proyectando *La estrategia del caracol* en estudiantes que ni siquiera sabían que existía, y les sigue encantando la película. Y es del 94, es decir, tiene ya casi 20 años. Hay algo en la película, hay algo en la estructura. Pero el director no ve al otro director, no analiza qué personajes se están construyendo en el cine colombiano, de cómo se están construyendo. El análisis de qué se está haciendo, y cómo se hace el cine colombiano. No se analizan con relación al público. Eso me parece muy serio.

¿A qué se deberá eso?

Es cultural. Cada uno se siente el genio, el salvador. Es una cosa que no es del cine, es de la novela, y es de la política. Cada uno en la política quiere salvar al país, y lo que hizo el otro no sirve para nada. Creo que hay algo en la construcción de las relaciones humanas que nos lleva a eso.

Un problema de desconocimiento de la historia. De pronto un cineasta preferirá hacer un homenaje a Eisentein o al neorealismo, que estudiar, analizar un colombiano.

Que han abierto caminos importantísimos. Lo de Jairo Pinilla, y no se recogió. Pero él dijo: hay un público que quiere ver terror.

Pero por ejemplo en los años cuarenta, según su libro, el cine colombiano imitando el cine mexicano también intenta llegar al espectador, pero fracasa.

No se trata de imitar, primero que todo, y segundo, cuando el público siente que están haciendo lo que hacían los mexicanos mal hecho, porque no teníamos un Jorge Negrete que cantara, no había esa tradición ranchera. Y la ranchera es de la cultura popular, más importante que los bambucos y torbellinos, pero tratar de imitarlo al pie de la letra.

Fue un intento de construir un público popular, pero fracasó...

Como el de construir un público político en los años sesenta y setenta, también fracasó. Es que la revolución no la han hecho las expresiones estéticas, es que el arte nunca ha hecho la revolución.

¿Cómo trabajas con las películas? ¿Hace una ficha? ¿Qué información escoge?

Unas sinopsis primero, y luego las características de la construcción, variantes, esa integración de dramaturgías, a qué dramaturgía pertenece, cómo la trabaja y a qué conduce desde un punto de vista temático. Pero digamos que interpretar me preocupa menos que analizar, porque una vez que ya uno analiza tiene todas las bases para la interpretación, entonces me centro más en una sinopsis y en lo que son características de la construcción: espacio, tiempo y narrador, que son mis criterios fundamentales de la construcción dramática.

Sobre el discurso que hay de la representación de la realidad en el cine colombiano, que a algunos les gusta y a otros disgusta, hay un aparte de su libro que dice: “no es solamente injusto pedirle al cine colombiano que estableciera ese tipo de relación inmediata con la realidad, sino que es absurdo porque no es esta la función del arte”. Está de acuerdo con eso hasta hoy?

Sí.

Entonces, ¿cuál es la función del arte?

Hablar de la realidad. Construir estéticamente, no la carreta teórica, sino construir la realidad. Eso no quiere decir que tenga que hablar de lo que está sucediendo directamente, se puede hablar, por ejemplo... *El secreto de sus ojos* habla de un periodo pasado en Argentina, pero está hablando del presente. Está hablando del problema de la memoria en todos estos países, no solo en Argentina, sino en Chile, y en Brasil, y por supuesto en Colombia. El problema de la memoria lo tenemos camuflado todos los días hasta con la *Ley de Víctimas*. Es un problema de memoria. Entonces, pensando en la construcción actual del público colombiano, creo que el público tiene resistencia a que le estén hablando en cine de la violencia, del periodo de La Violencia, o de las masacres de los paramilitares, etc..

Le encanta lo de los capos, pero falta un análisis de la importancia de los capos en la televisión, más que en el cine, o de todos. Ese ambiente del narcotráfico que fue *Rosario Tijeras*, pero que en televisión ha sido importantísimo. ¿De qué está hablando? ¿Está hablando de capos? O está hablando de un personaje que lucha contra el sistema, pero dentro del sistema, ¿qué es?

Por lo tanto, esa relación automática, el cine tiene que hablar de la realidad tal como se da la realidad, o la televisión tiene que hablar de la realidad, no. No, porque me parece que el arte se dirige más al mundo del imaginario que al mundo de la consciencia analítica. Y en el imaginario está todo esto contado en personajes, en acciones, en amores, en conflictos, en todo lo que constituye la dramaturgía.

Pareciera un espectador interesado en una visión épica del mundo...

Sí, el capo es muy épico. Creo que se puede trabajar desde esa perspectiva, porque es la construcción de un nuevo espacio dentro de un espacio, y me parece que hay que darle esa categoría. Y una vez que uno encuentra eso, pueden salir veinte mil películas.

Y el héroe, ¿cuál es el problema del héroe en el cine colombiano?

Estamos en la tendencia del antihéroe. Hay una concentración en el antihéroe. Pero son paradójicos, porque al mismo tiempo están haciendo la plata fuera de la ley, pero para gastarsela dentro de la ley. Para corromper el sistema por dentro. Pero sus concepciones dramáticas son heroicas, no cuestionan.

Puro Aristoteles.

Y cuando piensa en el apogeo del antihéroe, ¿de quién está hablando?

Estoy pensando, desafortunadamente porque me encantan, en Ruiz Navia, Jorge Navas. Todo este cine que es bien interesante para uno desde el punto de vista

cinematográfico, pero el público está queriendo otras cosas. Y hay que ver, cuál es el público que va al cine, al centro comercial, los fines de semana, a ver qué. ¿Qué espera él del cine, y qué podríamos hacer con ese público?

Obligarlos a ver esas cosas.

Eso lo puedo hacer en el curso. Ni siquiera en la universidad, porque ahora los estudiantes están más atentos al celular que a la clase. Uno puede hacerlo en un curso: “miren esto, miren como está construido”, y parar la película... Pero no en Unicentro y Multiplex.

¿Usted cree en la formación de públicos?

No. Si pensamos en el público masivo, no. Pero grupitos pequeños, sí. Y la experiencia me ha dado que inclusive con cursos cortos quedan unas ciertas inquietudes: “yo no sabía que existía ese cine”. Cuando a mi un estudiante me dice que no sabía que existía ese cine, yo digo: “Ya. Ya se pagó el curso”.

Pero sí hay formación de públicos en Cine Colombia, nos enseñan a recoger cantidad de cosas que quedan allí para proteger el planeta, hay unos comerciales ambientales. Eso es formación, o deformación. Pero también es complicado esa aglomeración que llaman “cine arte”, sobre todo en la sala de la 72. Cine alternativo, y mezclan, cine inteligente.

Y ellos mezclan muy inteligentemente, porque ya no hay boleta. Usted llega y compra el tiquete de la película programada. Es una ventaja de los multiplex, pero sí hay su público para esas salas de “cine arte”, o autodenominadas así.

¿A quién más cree que deberíamos entrevistar sobre el tema?

Me parecería interesantísimo directores. Estoy trabajando el libro de Juana Suárez, que me parece interesante por ser un elemento de diálogo. Hablar con Juana. Sobre todo directores de esa generación de Luzardo, de Pacho Norden, con Carlos Álvarez, a ver cómo entiende, y ve. Me invitan, la última vez me saludó muy amable, no me dio el puño como otro.

¿Quién fue, quién fue?

No, eso queda reservado. Otros para entrevistar serían los de Crítica 33 y “la La rosca”,

que eran Carlos Álvarez y Julia de Álvarez, "Crítica 33", que eran Enrique Santos Calderón, y otros. Conversar sobre su experiencia, a ver si fue desconsoladora, cómo la analizan.

¿Eran como el embrión de la revista alternativa?

Exacto. Tenían los dos medios, el cine y la prensa.

Alberto Aguirre no da entrevista.

Gustavo Nieto Roa, si se lograra, sería interesante, porque él tiene la experiencia. Después de haber hecho lo mejor de su cine, que fue el *Taxista millonario*, y que yo he enfrentado a los estudiantes *El Taxista millonario* que dicen "eso es una porquería", y analizarla desde el punto de vista de los géneros es interesantísimo. La crítica fue durísima con Gustavo. Dijo un día: "voy hacer cine arte, les voy a demostrar que sé hacer cine arte" y le compró los derechos a Caballero Calderón de *Cain*, que fue un fracaso y es terrible, además porque se equivocó en el casting. *Pisingaña*, de Leopoldo Pinzón, es interesante, y esa la vetó la censura. Eran Germán y Leopoldo, Germán era el cinematógrafo.

Germán era periodista y escribió un libro que se llama El terremoto, en el cual se basa la película.

Muchas gracias, me hicieron rebosar recuerdos.

Una última pregunta: ahora que hablaba de actualizar su historia en cuanto en la creación del espectador como ser social, ¿también la está pensando en el tiempo, en cronología, ampliarla los últimos treinta años?

Es muy dispendioso ese trabajo. Lo que he pensado es trabajarlo en el presente. Creo que se puede, y plantear algunas hipótesis. La idea es escribir unas páginas con los "arrepentimientos" más notorios y los puntos de vista que ya no comparto, y dejarlas como información.

¿Cuáles son, por ejemplo?

Insistir tanto en el bien y el mal. En el buen cine y el mal cine. Ese concepto histórico de juzgar, que yo creo es tan relativo, y que lo importante es poner los parámetros desde los cuales se analiza. El análisis también es histórico. Hoy analizamos *Ciudadano Kane* diferente de como lo analizamos en el 42. Constancia de ello está el famoso artículo de Borges de la primera vez que vio *Ciudadano*

Kane. Y luego lo que comenta 20 años después en una entrevista que le hizo la RAI, y le cita eso, y él no se acuerda de lo que dijo. Por lo tanto, los análisis también son históricos, pero los análisis tienen la ventaja de que muestran más ese aspecto histórico, el punto de vista conceptual, a través del cual se mira una película.

La periodización que hace en el libro, ¿la conservaría?

Sí. No he encontrado argumentos en contra. Toda periodización es subjetiva, lo importante es justificar por qué. Yo al comienzo lo que hago es: aquí se acaba el cine colombiano, comienza el sonoro y sigue muerto el cine colombiano. Los primeros períodos los dicta directamente el cine: el período mudo, el primer período sonoro, en el que entra una categoría personal, es el momento en que surge lo que me parece que es el primer cine que expresa lo colombiano, que es en el 53.

¿Cuántos ejemplares se publicaron?

Creo que dos mil.

Editorial América Latina, ¿qué es?

Ya no existe. Era una librería que quedaba en la Avenida Caracas con 55/56. Yo estaba escribiendo por puro placer, sin pensar en editor, y de golpe, por medio de la Cinemateca Distrial, conocí al dueño de la librería, que traía muchas cosas de comunicación. Entonces yo iba con frecuencia, y un día le comenté en lo que estaba, y él me dijo que lo publicaba.

¿No hubo un trabajo de edición, usted se encargó de finalizar el texto?

Sí, todo. El concepto de editor es más moderno.

¿Hubo segunda edición?

Versión pirata. Fue en la época de la litografía, tocó poner fe de erratas, una página era a pie.

Muchas gracias.

A usted.

Fecha de recibido: 19 de octubre de 2015

Fecha de aprobado: 4 de diciembre de 2015