



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**Aportes al campo cinematográfico de Medellín del Programa de cine del Centro
Colombo Americano y el *Kinetoscopio*: 1990-2004**

Roxana Cárdenas Fortich

Trabajo de grado para optar al título de Historiadora

Modalidad: Monografía

Asesora:

Shirley Tatiana Pérez Robles

Doctora en Historia

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Historia
Medellín
2021

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dedicarle este trabajo a mi madre, a mi padre y a mi hermano mayor que me han apoyado incondicionalmente en todo este proceso, por creer en mis habilidades y por esperar pacientemente mi día de graduación. A los maestros que me inspiraron a seguir esta vocación y especialmente a mi asesora, Dra. Tatiana Pérez por sus enseñanzas, su dedicación y su empatía. A los amigos y colegas que empezaron este camino conmigo, que hicieron de esta experiencia amena en donde no faltaron las risas y las historias entre copiosas cantidades de tinta. Finalmente, a todos aquellos que me regalaron un poco de su tiempo para una asesoría o una entrevista, sus aportes fueron sumamente útiles para esclarecer la dirección de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I.....	14
1.1 El cine como arte moderno	14
1.2 El Cineclub: Una sociabilidad para los amantes del cine	20
1.3 Festivales, centros decisivos.....	22
1.4 Ejercer la crítica	24
CAPÍTULO II.....	29
2.1 Cine en Colombia: Un desafío contra todo pronóstico	29
2.2 Cineclubismo en Colombia	33
2.3 La crítica de cine en Colombia.....	38
CAPÍTULO III.....	45
3.1 Cine en Medellín.....	45
3.3 Paul Bardwell: Multiculturalidad y cine.....	53
3.4 Luis Alberto Álvarez: El corazón que latía a 24 cuadros por segundo.....	57
CAPÍTULO IV.....	63
4.1. El Programa de cine del Centro Colombo Americano	63
4.2 Génesis de la revista <i>Kinetoscopio</i> (1990-1996).....	65
4.3 Segunda etapa de la revista (1997-2004).....	77
CONCLUSIONES.....	82
FUENTES.....	85
ENTREVISTAS.....	95

RESUMEN

La siguiente monografía se basó en la teoría de los campos de poder y varios conceptos del sociólogo francés Pierre Bourdieu para esclarecer cuales fueron los aportes del Programa de cine del Colombo y la revista *Kinetoscopio* como una institución clave para el campo cinematográfico de Medellín. Para ello, se definieron las distintas instancias de legitimación que le permitieron al cine consolidarse como un arte moderno a nivel mundial, entre ellas se encuentran las teorías del cine, los cineclubes, los festivales de cine y la crítica de cine. Seguidamente se aborda la historia del cine en Colombia y sus múltiples desafíos para consagrarse, asimismo se trata sobre los primeros cineclubes y las primeras publicaciones a nivel nacional que allanaron el camino. Finalmente, se enfoca en la apropiación del cine en la ciudad de Medellín y se observa con detenimiento el Programa de cine del Centro Colombo Americano y la revista *Kinetoscopio*, para comprender su función en el campo cinematográfico de Medellín, cómo ésta se consolidó, cómo modificó el *habitus* a través de la formación de públicos y el papel que jugó para el cine colombiano.

Palabras claves: Campo cinematográfico, Cine, Arte, Medellín, Producción cultural, Formación de públicos, Sociología de la cultura.

ABSTRACT

The following monograph was based on the theory of power fields and various concepts of the French sociologist Pierre Bourdieu to clarify which were the contributions of the Colombo Film Program and the *Kinetoscopio* magazine as key institutions to the film field of Medellín. For this, we defined the different instances of legitimation that allowed cinema to consolidate itself as a modern art worldwide, among them are the theories of cinema, film clubs, film festivals and film criticism. Next, we discussed the history of cinema in Colombia and its multiple challenges to establish itself, it also deals with the first national film clubs and the first publications that paved the way. Finally, it focuses on the appropriation of cinema in the city of Medellín, the Centro Colombo Americano Film Program and the magazine *Kinetoscopio*, to understand its role in the film field of Medellín, how it was consolidated, how it modified the *habitus* through the formation of audiences and the role it played for the Colombian cinema.

Keywords: Film field, Cinema, Art, Medellín, Cultural production, Formation of audiences, Sociology of culture.

INTRODUCCIÓN

La alianza de un personaje imprescindible en el campo cinematográfico nacional, Luis Alberto Álvarez, y un extranjero visionario y filántropo, Paul Bardwell, dio lugar a un proyecto impulsado por la pasión por el cine, que se concentró en la formación de públicos y en utilizar el cine como una puerta hacia otras culturas. Prosperó hasta el punto de construir dos salas de cine que fueron complementadas con una programación única en toda América Latina, la mejor biblioteca en cine y videoteca de la ciudad de Medellín y la aclamada revista de cine *Kinetoscopio*. Al conjunto de estos aspectos se le conoce como el Programa de Cine del Centro Colombo Americano.

El año 1973 fue crucial para el campo cinematográfico, ya que es el año en el que Álvarez regresó al país luego de haberse ordenado como sacerdote en Alemania en donde desarrolló una pasión por el cine, y rápidamente se convirtió en el gran gestor de la apreciación cinematográfica por medio de la crítica ejercida en prensa en la columna de *El Colombiano* conocida como *Páginas de Cine* y por medio de los seminarios ofrecidos en diversos espacios de la ciudad como la Cinemateca El Subterráneo. Empezó a trabajar en el Centro Colombo Americano dando seminarios, su objetivo final era hacer accesible todo tipo de cine en la ciudad y el formar públicos críticos. Por su parte, en 1984 Bardwell fue nombrado como director oficial del Centro Colombo Americano y bajo su dirección se transformó en un complejo multicultural en donde se apreciaba la diferencia.¹ Su proyecto de la multiculturalidad se valía del arte como una herramienta para entender otras culturas, y si se considera el cine como “un espejo de la realidad”, entonces estos dos objetivos encajaron de manera idónea.

Para el año 1990 nace la iniciativa de publicar un folletín en donde se presentaba la programación de sus salas, rápidamente se consolidó como revista y su contenido empezó a complejizarse, para la década de los noventa, no existían revistas especializadas en cine en el país, pues las que habían producido los cineclubes locales desaparecieron rápidamente. La enorme ventaja que tenía la revista era que contaba con su propia sala de cine y con el respaldo de la institución, que a su vez se soportaba en una gran estructura administrativa.

¹, Rodrigo de J. García Estrada y otros, *Legado de una amistad: Centro Colombo Americano de Medellín 60 años* (Medellín: Centro Colombo Americano, 2007) 112.

El *Kinetoscopio* a partir de su tercer número dejó de ser un simple boletín informativo para convertirse en una verdadera revista que incluía críticas de películas recientes, ensayos sobre temas relacionados con el cine y una amplia colección de fichas técnicas y sinopsis de las películas de la cartelera del momento en Colombia con un énfasis especial sobre el cine colombiano y latinoamericano.

Teniendo en cuenta lo anterior y su fuerte componente cultural, la siguiente investigación se desarrolló desde la historia cultural pues esta línea y enfoque teórico permitió responder la pregunta ¿Cuáles han sido los aportes del Programa de cine del Centro Colombo Americano y el *Kinetoscopio* al campo cinematográfico de Medellín?

Dicha pregunta de investigación es relevante por la historia tan particular del campo cinematográfico de Medellín, ya que el cine fue rápidamente acogido por el público desde su llegada a finales a finales del siglo XIX y a la vez fue altamente perseguido y censurado por las autoridades eclesiásticas de dicha ciudad, sin embargo, esto no detuvo el hambre por consumir cine de manera crítica y profunda, por supuesto, que la promoción del cine como arte en su período inicial fue en gran medida una actividad de élite.

Aquellos que buscaban consagrar la nueva forma de arte provenían predominantemente de orígenes privilegiados, generalmente tenían una buena educación y, a menudo, representaban a los elementos más jóvenes y radicales de la intelectualidad que buscaban cambiar las posturas estéticas arraigadas del antiguo establecimiento. Esto se vio reflejado en los diversos intentos de crear una revista especializada en cine o de abrir espacios como los cineclubes para la formación de públicos. No obstante, dichas iniciativas de carácter privado, llevadas a cabo por pequeños grupos de cinéfilos apasionados, se vieron frustradas por la falta de respaldo económico y la violencia generalizada a lo largo del siglo XX. En muy pocas ocasiones se contó con el apoyo gubernamental, se crearon algunas leyes proteccionistas como la ley del sobreprecio, y entidades estatales como FOCINE (1978-1993), que al final no pudieron prevenir las numerosas muertes del cine colombiano (décadas enteras donde no hubo producción nacional, clausura de revistas y cineclubes).

A pesar de los diferentes obstáculos, la cultura cinematográfica de Medellín prevaleció en la década de los noventa gracias al esfuerzo de un grupo de cinéfilos por mantener el arte vivo en un contexto en donde parecía imposible gracias a la consolidación

de una institución significativa y longeva que sigue en funcionamiento hasta la actualidad que es el Programa de cine del Centro Colombo Americano y la revista *Kinetoscopio*, que con sus cursos, seminarios, talleres, apoyo a diferentes clubes, el contenido crítico de la revista, entre muchas otras iniciativas contribuyeron a la formación de públicos y finalmente, a modificar el *habitus*. Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo consiste en analizar dichos aportes al campo cinematográfico de Medellín.

A continuación, se realizará un breve balance historiográfico con los trabajos que han abordado la historia del cine en Colombia y Antioquia, especialmente Medellín, para observar cómo se ha tratado la temática y sobre todo identificar los vacíos. Cabe mencionar el balance más reciente y más completo que se ha realizado sobre este mismo tema se titula *Historiografía del cine colombiano 1974-2015*² del año 2017, los autores Andrés Villegas y Santiago Alarcón apoyándose en la *Teoría y práctica de la historia del cine* de Richard Allen y Gomery Douglas, proponen cuatro categorías de análisis para los historiadores cinematográficos: La tecnológica, la económica, la social y la estética, omitiendo las historias tecnológicas o económicas por los pocos trabajos que hallaron al respecto. En la conclusión de su balance, afirman que la historiografía sobre el cine colombiano es un campo de investigación relativamente reciente y que solo cobra una dinámica importante en la última década, no obstante, a pesar de la diversificación de los objetos de estudio, llaman la atención sobre la escasez de historia económica y tecnológica del cine.

Entre las obras clásicas y de obligatoria referencia, se destaca el primer acercamiento hacia la historia del cine colombiano de Hernando Martínez Pardo con su obra homónima *Historia del cine colombiano*³, en donde expone los aspectos más destacados del desarrollo fílmico nacional. Se basa en diversas fuentes como prensa y correspondencia para describir el momento de llegada del cinematógrafo, su entrada por Barranquilla procedente de Panamá y sus presentaciones, primero en Bogotá, en 1897, y luego en Medellín un año después. El autor menciona la participación de los extranjeros en la difusión de este arte, en especial a los empresarios italianos Di Doménico, los cuales tuvieron a su cargo la distribución del cine en América central y Colombia por más de 20 años y la producción de algunas películas

² Andrés Villegas y Santiago Alarcón, “Historiografía del cine colombiano 1974-2015”, *Historiografía Revista de Historia Regional y Local* julio-diciembre (2017): 344-382.

³ Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Montevideo: Editorial América Latina, 1978).

nacionales. Martínez Pardo fue una de las voces críticas en Colombia más autorizadas en el circuito cinematográfico del país, y su obra se encuentra impregnada de relatos y reflexiones personales.

El artículo *Historia del cine colombiano*⁴ de Luis Alberto Álvarez que se encuentra en el sexto volumen de Nueva Historia de Colombia de 1985, tiene un enfoque en el aspecto industrial del cine, se dedica a narrar detalladamente la llegada del cine a Colombia y su recepción, el papel esencial de los hermanos Di Domenico como pioneros de la distribución, y de manera posterior, la producción de cine nacional, la conformación de la Colombian Film Company tras el éxito de las producciones de la década de los veinte como *María* (1922) y *Aura o las violetas* (1924), los éxitos y los fracasos de las productoras locales, cómo Cine Colombia acabó con las pocas productoras que habían en el momento (SICLA, Hermanos Acevedo y Co. y Colombian Film Company) y las graves crisis por las que ha pasado el cine colombiano a lo largo del siglo XX, finalmente destaca el papel de FOCINE y como intentó mantener activa la industria con la producción de medimetrajes para la televisión. Por último, dedica dos apartados a las revistas de cine en Colombia y a los cineclubes.

Entre los trabajos más recientes se encuentra *Las muertes del cine colombiano*⁵ de Oswaldo Osorio, da cuenta de los intentos múltiples y aun divergentes de crear un cine nacional y llama la atención sobre un rasgo característico de nuestra historia fílmica: la discontinuidad en la producción y las dificultades de formación de una industria cinematográfica nacional sólida a lo largo del siglo XX. Las fuentes y su metodología se basan en la historia cultural, que recurre a teorías y conceptos de otras disciplinas de las ciencias sociales para plantear relaciones novedosas entre el pasado y el presente, y se conjuga con un análisis riguroso de la filmografía nacional, que tiene en cuenta sus componentes estéticos y los pone en diálogo con fenómenos sociales y culturales más amplios.

A través de una historia que es al tiempo panorámica y detallada, su autor recorre desde las primeras obras del cine mudo, pasando por los inicios del cine sonoro y por los

⁴ Luis Alberto Álvarez, “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989) 237-266.

⁵ Oswaldo Osorio, *Las muertes del cine colombiano* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2018).

distintos obstáculos que tuvo que pasar la producción cinematográfica nacional en la segunda parte del siglo XX, hasta el dinamismo de la producción cinematográfica en los años que corren del presente siglo. Finalmente, la actualidad en el momento fundamental de esta obra, uno sin comparación en el que ya no se topan con las “muertes” sucesivas de la industria cinematográfica de la centuria pasada, sino en sus sucesivos "renacimientos" que indican un futuro mucho más esperanzador. Es un trabajo muy completo y es de los pocos trabajos que se dedican a analizar el aspecto industrial del cine en Colombia.

En cuanto la historiografía local, sin duda la obra de Edda Pilar Duque sobre el cine en la ciudad de Medellín es de las más importantes y destacables, ya que es uno de los primeros aportes investigativos sobre el tema. *La aventura del cine en Medellín*⁶, expone de qué manera llegó el cine a través de una crónica llena de anécdotas divertidas y de mucho humor, sobre la trayectoria de la “cajita mágica” que transportaban los empresarios a escuelas, patios y teatros los trashumantes. Se pregunta por quiénes fueron los pioneros que trajeron consigo el cinematógrafo, las películas que presentaban, las reacciones del público, los comentarios de prensa, los avisos que anunciaban el espectáculo. Dedicó un apartado sobre cómo el cine se afianzó y surgieron las primeras producciones nacionales.

La disciplina desde donde se realiza este trabajo es desde la comunicación social y el periodismo, se le reconoce la gran cantidad de fuentes primarias que emplea para sustentar sus afirmaciones, la mayor parte de las fuentes son prensa, revistas y fotografías de principio del siglo XX. En la prensa es donde se puede empezar a evidenciar la aversión hacia el cine o sus efectos sobre los espectadores medellinenses, este es un tema recurrente en las investigaciones sobre el cine en la ciudad que se seguirá desarrollando a continuación.

De manera cronológica, el siguiente es el trabajo de grado presentado por Hugo Arciniegas Quintero para adquirir el título de historiador profesional en el año 2005. Su tesis se titula *Medellín cine y censura 1930-1956: una cruzada moralizadora en el cine de Medellín*, muestra, de forma descriptiva, los aspectos y las generalidades de la labor ejercida por los grupos de control o juntas de censura, que tuvieron como objeto la revisión, clasificación y análisis del material fílmico importado por las empresas de cine de Medellín, para conceder o negar el permiso de exhibición. Dichos grupos se encargaron de este trabajo

⁶ Edda Pilar Duque. *La aventura del cine en Medellín* (Medellín: Universidad Nacional, 1992).

por espacio de 26 años, desde 1930 año de la internacionalización del cine sonoro hasta 1956. En este último año entró en funcionamiento la Junta Nacional de Censura, creada con el fin de definir criterios de control para todo el país. Un artículo que comparte este mismo enfoque es el de Orielly Simanca Castillo, titulado *La censura católica al cine en Medellín: una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación*,⁷ Allí expone las distintas estrategias empleadas por la Iglesia desde la década de los treinta del siglo XX para controlar las películas que se estaban presentando en la ciudad de Medellín a través de distintos comités de censura y moralidad.

Por su parte, Germán Franco Díez realiza un trabajo excepcional en su obra *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*⁸, allí se pregunta por las transformaciones en las prácticas culturales de los habitantes de la ciudad de Medellín a comienzos del siglo XX, y como pasa de ser una sociedad parroquial a una sociedad espectadora. Esta obra es de suma importancia por el hecho de ser una investigación sólida y rigurosa sobre el cine en Medellín con un problema de investigación delimitado, con una tesis clara que sirve de hilo conductor desde el comienzo hasta el final: el de como la sociedad medellinense pasó de ser parroquial a una sociedad espectadora. Comparado con el trabajo de Edda Pilar Duque, si hay similitudes en cuanto a la temática y a las fuentes que se utilizan pero la gran diferencia se encuentra en el uso de teorías de la comunicación, sociológicas y conceptos empleados por la historia cultural, como *Representación, circulación y apropiación*. Entre sus antecedentes teóricos se encuentran Peter Burke y Roger Chartier por el lado de la historia cultural, Siegfried Kracauer por sus teorías del cine y la propaganda. John Berger por su concepto de *modos de ver*, que es utilizado recurrentemente a lo largo de la obra y Georges Sadoul por su trabajo clásico de la *Historia General del cine*.

Franco Díez concluye su trabajo afirmando que las prácticas culturales de los habitantes de Medellín experimentaron transformaciones significativas como consecuencia de las exhibiciones de cine en la ciudad. Estas transformaciones y prácticas las agrupó bajo el concepto “modos de ver”, con el cual se describieron las maneras de ir al cine, los modos

⁷ Orielly Simanca Castillo, “La censura católica al cine en Medellín: una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación” *Historia Crítica* Núm. 28, Jul.-Dic. (2004)

⁸ Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013).

de proyectar y promocionar el cine y, principalmente, las expectativas de los espectadores y las formas de apropiación de los relatos cinematográficos.

Otra tesis reciente, es la de Óscar Iván Montoya Loaiza para el optar al título de periodista, titulada *Butacas en el paraíso: esplendor, decadencia y caída de los cines del centro de Medellín 1980-1999*⁹, en esta sostiene que los cines del centro de Medellín fueron la diversión por excelencia de todos sus habitantes pero las salas no eran solo lugares de exhibición, el autor a través de las carteleras logró indagar sobre las corrientes cinematográficas del momento, y a su vez analizó aspectos históricos, y los cambios urbanísticos, sociales, económicos y culturales que marcaron la ciudad, sobre todo a finales del siglo XX, con la llegada del momento de cierre, devastación o ruina de dichos locales, que dieron paso a las iglesias evangélicas, los centros comerciales, los depósitos de artesanías, los parqueaderos, que llegaron para ocupar el lugar en donde se exhibió lo mejor y lo peor del cine mundial. Una hipótesis propuesta por Montoya con respecto al declive de los teatros de cine de y en la cultural en general en Medellín en la década de los noventa, es por culpa de la violencia y la guerra narcoterrorista que afectó la vida nocturna en el centro de la ciudad, a través de los toques de queda y el miedo generalizado.

*El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010*¹⁰ es un trabajo de grado para la maestría de Gestión Cultural presentada por Carlos Pineda Echavarría en el año 2014, se dedica a la descripción de cuatro décadas que van de 1970 a 2010 y los cambios que sufrió el campo cinematográfico en la ciudad. La primera década no se aborda desde 1970 sino que se retoma desde las dos primeras décadas del siglo XX, para situar el primer elemento importante para el campo: el cine club. Concluye la investigación diciendo que la comparación de los dos periodos (décadas 70 y 80, y 90 y del 2000 al 2010) busca mostrar que la formación de los cinéfilos en el primer periodo tenía una fortaleza brindada por la presencia de Luis Alberto Álvarez y El Subterráneo y como la segunda se vio fuertemente

⁹ Oscar Iván Montoya Loaiza, “Butacas en el paraíso: esplendor, decadencia y caída de los cines del centro de Medellín 1980-1999” (Tesis, Universidad de Antioquia, 2015).

¹⁰ Pineda Echavarría, Carlos Mario y Blanco Arboleda, Darío (Asesor). 2014. *El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010*. Medellín: Universidad de Antioquia.

influenciada por la introducción de nuevas tecnologías y nuevas formas de ver cine gracias a los nuevos espacios de exhibición.

Para realizar su trabajo recurre a la teoría de campos de Pierre Bourdieu, junto con los conceptos de *capital cultural*, *prácticas* y *habitus*. Además recurre al concepto de “descualificación”, aplicado usualmente en el campo laboral para explicar cómo las nuevas relaciones de los productores y el cine se centran exclusivamente en las ganancias económicas y se dejan de lado los aspectos artísticos y culturales, y cómo esto afecta al público espectador. Entre sus fuentes se encuentra una gran cantidad de prensa y revistas, e introduce el uso de entrevistas a los personajes fundadores de los cineclubes. Se puede evidenciar su falta de experiencia en campo de investigación y lo expresa en la introducción del trabajo, sin embargo elabora un buen marco teórico y lleva a cabo la necesaria justificación de la temporalidad de su investigación, ya que éste entre los setenta y ochenta se formó como cinéfilo asistiendo a la cinemateca el Subterráneo y en los noventa hasta el 2010 se desarrolló como comentarista, docente, conferencista, programador y jurado de cine tanto dentro como fuera del país.

Se puede concluir de este rastreo bibliográfico que, en años recientes se ha vuelto recurrente el empleo de conceptos provenientes de la sociología de la cultura y de otras disciplinas para analizar las dinámicas del campo cinematográfico, no obstante hace falta analizar las dimensiones socioculturales, políticas y económicas que inciden en la constitución del campo cinematográfico nacional ya que es sumamente amplio; por ejemplo, hay muy pocos trabajos con enfoques económicos o que involucren a los distribuidores y a exhibidores, a universidades y escuelas, publicaciones, circuitos de distribución y exhibición alternos, los organismos gubernamentales de cine, los efectos de las nuevas tecnologías, etcétera.

También es recomendable hacer investigaciones por ciudades, regiones y en las periferias, ya que las historias del cine a nivel nacional tienden a generalizar enfocándose solo en la capital, por ejemplo, hubo ciudades que se vieron más afectadas por la censura que en otras, y la simple creación de un cine club se convertía en toda una hazaña. Por último, vale la pena explorar las consecuencias que trajo la creación de los pregrados de

comunicación audiovisual en el país y cómo los nuevos creadores que se formaron allí cambiaron el campo.

Componente teórico-metodológico

Como se sabe, la historia cultural es una línea historiográfica interdisciplinaria que emplea herramientas, teorías y métodos de la lingüística, la semiótica, la antropología y la sociología, entre otras. En esta investigación, por ejemplo, fue necesario acercarme a la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu y sus conceptos: *Campo*, *Habitus*, *Capital simbólico* y *legitimidad*, los cuales sirvieron para comprender en un primer momento, cómo estaba compuesto el campo cinematográfico, sus agentes y cómo se movían dentro de este, cuál era el rol que jugaba una institución dentro del campo y cómo se legitimaba este frente a otros.

Pensar en términos de *campo* sirve para comprender la realidad social moderna y cómo adentro de éste hay puestos jerarquizados, reglas de juego y una constante interacción entre los agentes sociales que buscan adquirir distintos tipos de capitales para acceder a beneficios específicos. En este caso nos concierne el campo cinematográfico y los agentes de este campo van a ser entonces los directores y productores, el público, los comentaristas y críticos. Existen todo tipo de campos, como el religioso, el político, el literario, el intelectual, e incluso un campo cinematográfico, siempre y cuando se pueda rastrear su génesis en el espacio y el tiempo, como matriz de relación con otros campos y relativamente autónoma frente a éstos.¹¹

Asimismo, los capitales simbólicos sirven para entender la diversidad de intereses por lo que se luchan en la vida social, existen tres tipos; en primer lugar se encuentra el capital económico que trata de los bienes de naturaleza económica como el dinero. El capital cultural por su parte se asocia con los sistemas y códigos simbólicos de la cultura, por ejemplo, la obtención de un título es el rito a través del cual se le confiere a un agente las condiciones o la facultad para usar los conocimientos adquiridos a través de la entrega de un diploma, es un capital que solo es transmisible en la materialidad ya que se supone que ha incorporado el conocimiento. Finalmente, el capital social se adquiere por la creación de una red de

¹¹Gustavo Téllez Iregui. *Pierre Bourdieu: Conceptos básicos y construcción socioeducativa*. (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002).

relaciones sociales que posibilite el intercambio de “favores y servicios”, esto se logra con la pertenencia a un grupo o a un club.

El concepto complementario *habitus*, se puede definir como el modo de acción y de pensamiento que depende de la posición que ocupa un agente dentro de un campo específico. Manejarlo otorga poder, esto se encuentra fuertemente asociado a las condiciones sociales y el capital que posea el agente. Se debe entender como un sistema (en el sentido estructuralista), ya que no es una práctica social aislada, sino un principio generador. Sus disposiciones son duraderas porque a pesar de que las condiciones sociales bajo las que fue formado cambien, puede seguir operando, y también es transferible en el sentido de que un mismo *habitus* se puede manifestar en los distintos campos donde se halla inmerso un agente, además todos los agentes de un campo tienen la facultad de modificarlo.¹² En síntesis, el *habitus* se asocia a las prácticas del campo que permiten hacer diferencias simbólicas, y eso mismo convierte al agente en alguien que debe conocer que existen unas leyes propias del campo que le brindan una autonomía.

Por último, la *legitimidad* según Bourdieu se trata de un proceso en los cuales los dominantes justifican su poder ante los dominados y el principal mecanismo para la legitimación del poder en las relaciones de dominación consiste en la posibilidad que tanto dominantes como dominados compartan un conjunto de representaciones, religiosas, míticas, políticas y demás, relativas a la realidad. En virtud de estas representaciones, cada quien considera estar en el lugar que debe ocupar y los ocupantes de las posiciones dominantes son considerados como servidores de intereses generales.¹³

Un ejemplo de esto se encuentra en *Las reglas del arte*¹⁴, allí se evidencia cómo los campos de producción cultural siempre se encuentran implicadas en luchas por la *legitimidad*: en el caso del arte, por el derecho a consagrar a los productores como artistas y productos como objetos de arte. El valor de una obra es definido por el campo a través de la creación de un *habitus* propio, por ende, el productor del valor de la obra de arte no es el

¹² Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social* (México: Siglo XXI, 1998).

¹³ Álvaro Hernán Moreno Durán, *Introducción elemental a la obra de Pierre Bourdieu* (Bogotá: Panamericana, 2003) 21.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1996).

artista, sino el campo de producción como un universo de creencias que se encarga de producir el valor de la obra de arte como fetiche. Produciendo la creencia en el poder creador del artista.¹⁵ Los parámetros formativos del campo del arte se generan principalmente desde el siglo XIX en adelante, es allí donde se puede situar la emergencia de un campo autónomo de "arte" que se opone fundamentalmente al económico y se denomina como el 'arte por el arte'. En el caso de cine, la lucha por su legitimidad ante la academia y las demás artes se ha llevado a cabo a lo largo del siglo XX, y en el caso colombiano en específico, es un proceso que se ha visto frustrado continuamente por la persecución de las autoridades eclesiásticas, la falta de apoyo por parte del gobierno, falta de fondos, etcétera.

En cuanto a la metodología, se llevó a cabo el contraste y la crítica de distintos tipos de fuentes, como los números publicados desde 1990 hasta el 2004 de la revista *Kinetoscopio*, artículos de prensa y entrevistas. Para esto se emplearon métodos de la historia oral a la hora de entrevistar los personajes que hicieron parte del equipo del Programa de cine y el *Kinetoscopio*, ya fueren cofundadores, editores o colaboradores ocasionales como César Augusto Montoya, Pedro Adrián Zuluaga, Santiago Andrés Gómez, entre otros. Por último, se abarcó desde el año de 1990 por ser el año de fundación del Programa de Cine del Centro Colombo Americano y la revista *Kinetoscopio*, hasta el año 2004 por la coyuntura de la muerte de Bardwell, que marca el fin de una era, ya que la programación y el contenido de la revista cambian radicalmente su derrotero a partir de ese momento.

En síntesis, el primer capítulo de este trabajo se encarga de definir las distintas instancias de legitimación que le permitieron al cine consolidarse como un arte moderno, entre ellas se encuentran las teorías del cine, los cineclubes, los festivales de cine y la crítica, y como éstas ayudaron a darle forma al campo cinematográfico a nivel mundial, el segundo capítulo se enfoca en la historia del cine en Colombia y sus múltiples desafíos para consagrarse, asimismo trata sobre los primeros cineclubes y las primeras publicaciones a nivel nacional que allanaron el camino. El tercer capítulo se enfoca en la apropiación del cine a nivel local y se lleva a cabo una contextualización de las últimas dos décadas del siglo XX en la ciudad de Medellín, para comprender como la situación de violencia desgarradora

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1996) 229.

marcó el panorama cultural de la ciudad y los antecedentes del campo cinematográfico. El último capítulo se enfoca en el Programa de cine del Centro Colombo Americano y particularmente en la revista *Kinetoscopio*, realizando un análisis detallado de la publicación, para comprender su función en el campo cinematográfico de Medellín, cómo ésta se consolidó, cómo modificó el *habitus* a través de la formación de públicos y el papel que jugó para el cine colombiano.

"[El cine es] la manifestación de todas las formas de visualización de los tiempos y de los ritmos prefigurados por las máquinas modernas, de forma tal que todos los problemas del arte contemporáneo encuentran sólo en el ámbito del cine su formulación definitiva".

-Walter Benjamin, *París, Capital del siglo XIX*.

CAPÍTULO I:

El cine como arte moderno

El cine es el único arte cuya fecha de nacimiento conocemos; ese 28 de diciembre de 1895, en donde se llevó a cabo en París la primera proyección cinematográfica, ha quedado grabado en la mente de los eruditos del cine y los cinéfilos de todo el mundo, por ser el día de natalicio del lenguaje más influyente del siglo XX, no obstante, en esa mítica fecha solo se presentaron una serie de imágenes, cortesía de los Hermanos Lumière, en las que aparecían los trabajadores de una fábrica y la llegada de un tren a una estación. La función de estas primeras "películas" era mayormente de carácter documental, en donde se retrataban actividades de la vida cotidiana. No existía una concepción estética del cine para ese momento, sólo era apreciado como una innovación técnica.

De hecho, durante su primera década el cine fue considerado como un medio de entretenimiento para el vulgo más iletrado, un simple espectáculo de feria con fines lucrativos, mientras que las artes tradicionales (Literatura, música, pintura, teatro, arquitectura) habían recién adquirido un estatus de legitimidad ante la institucionalidad por su entrada al ámbito jurídico (la gestación del concepto de derechos de autor) y el académico. En la mentalidad de la época no se reconocía ninguna forma de acercamiento entre estos territorios de producción cultural, ya que se encontraban ligados a públicos socialmente desiguales (La clases bajas por un lado y la burguesía por el otro).¹⁶

Entre 1906 y 1910, el cine alcanzó una gran acogida en los espacios urbanos y la vida colectiva de los europeos, lo cual gestó las primeras reflexiones en torno al fenómeno cinematográfico y sus efectos sobre las ciudades; en un breve artículo de 1907 titulado *La filosofía del cinematógrafo* de Giovanni Papini, se describe la multiplicación milagrosa de las salas de cine en la ciudad de Florencia:

“Los cinematógrafos, con su petulancia luminosa, con sus grandes anuncios tricolores, diariamente renovados, con las roncas romanzas de sus fonógrafos, con las cansinas convocatorias de sus bandas y con los reclamos estridentes de sus *boys* vestidos de rojo invaden las calles principales, acaban con los cafés, se instalan donde antes estaban los salones de un restaurante o las salas de un billar, se asocian con los bares, iluminan de pronto

¹⁶ Monica Dall’Asta “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas” en *Historia General del Cine Vol.3 Europa 1908-1918* (Madrid: Cátedra, 1998) 265.

con la desfachatez de sus lámparas de arco las misteriosas plazas viejas y amenazan con destronar poco a poco los teatros, como los tranvías han destronado a los ómnibus, como los periódicos han destronado a los libros y como los bares han destronado a los cafés.”¹⁷

El texto de Papini fue escrito en un momento de transición, en donde la demanda por el cinematógrafo era tal, que obligó su traslado de las ferias de variedades a establecimientos permanentes cambiando para siempre el paisaje urbano, aunque el autor se resistía a los cambios que ocurrían ante sus ojos, para ese momento ya no había vuelta atrás.

Pierre Bourdieu en su libro *Campo de poder, Campo intelectual* consideraba que para ese momento el cine era un arte en vía de legitimación junto con las otras formas artísticas que surgieron en el siglo XX como el jazz y la fotografía, todas ellas se encontraban en una posición de desventaja frente a las demás por la falta de una institución que los instruyera de manera metódica y sistemática, que les otorgara prestigio y que los consagrara:

“En efecto, el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición como si, perseguidos por la inquietud de su legitimidad, sólo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores.”¹⁸

El cine, por lo tanto, imitó instancias de legitimación de las artes tradicionales como los críticos, teóricos, historiadores, academias, filmotecas, revistas, universidades, entre otros, para certificar su valor artístico. A continuación, se expondrá de manera cronológica dicho proceso.

El inicio de una verdadera reflexión estética del cine se dio a finales de 1908 con la corriente francesa *Film d'Art*, este fue el primer esfuerzo por legitimar el cine como arte ante el público burgués que se resistía al desplazamiento del teatro. Consistió en una estrategia imitativa de las artes tradicionales como el teatro y la literatura, en donde primaban las películas con argumentos literarios o históricos, contaban con la participación de actores de

¹⁷ Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano* (Milán: 1951) 27.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires: Montresor, 2002) 36.

la *Comédie Française* y escritores de la *Société des Gens de Lettres*. La recepción fue mixta, era inevitable la constante comparación con el teatro y la pantomima.¹⁹

En los años siguientes se desataron una serie de debates en torno al cinematógrafo²⁰ a lo largo de Europa, sobre su naturaleza y su relación con las demás artes, un ejemplo de esto fue el reconocido *Manifiesto de las Siete Artes* del futurista italiano Ricciotto Canudo que en 1914 exponía lo siguiente:

“... este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.”

Posteriormente manifestaba:

“[...] Hemos casado a la Ciencia con Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine. *El Séptimo Arte* concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmico.

Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la perpetuidad regala al hombre moderno las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección. Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: Nuestro nuevo espíritu moderno.”²¹

A Canudo se le atribuye la difusión del término “Séptimo Arte”, ya que consideraba que el cine reunía todas las artes en una sola gracias a la ciencia. Además se encontraba influenciado por el futurismo que fue un movimiento artístico que buscó romper con los valores estéticos del pasado reivindicando el futuro y la era de la técnica moderna, la velocidad, la violencia y las máquinas. Los futuristas realizaron diversas manifestaciones sobre las otras artes, como la pintura, la literatura, la música, el teatro, pero se concentraron especialmente en el cine, ya que lo veían cómo el “instrumento ideal de un nuevo arte

¹⁹ Monica Dall’Asta “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas” en *Historia General del Cine Vol.3 Europa 1908-1918* (Madrid: Cátedra, 1998) 268-269.

²⁰ Creado por los Hermanos Lumière en 1895. Para finales de 1896, se le sumaron una serie de aparatos patentados como el Kinetoscopio de Edison y el Bioscopio de los Hermanos Skladanowski, que fundaron las bases de la industria cinematográfica.

²¹ Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las Siete Artes* (1914).

inmensamente más amplio y más ágil que todas las ya existentes.”²², en síntesis era el vehículo perfecto para exponer sus ideales.

Pasados los años, las figuras en movimiento y las tramas simples no eran suficientes para maravillar a los espectadores y éstos exigieron mayor inventiva a los realizadores. Por tanto, *El nacimiento de una nación (1915)*, de David W. Griffith trajo consigo una nueva posibilidad expresiva con la invención del primer plano, donde sistematizó todos los recursos narrativos que se habían desarrollado en el cine hasta ese momento: los planos eran alternados y no siempre fijos, la cámara se podía desplazar, los planos y tomas podían ser totales o parciales. Los diversos ángulos parciales eran usados para resaltar gestos o emociones por parte de los actores, creando así nuevos códigos visuales.

Se puede afirmar que la consagración del cine como arte es paralelo a su desarrollo narrativo, ya que lo críticos y comentaristas de este periodo se encontraron en una posición única, requerían convenciones y un vocabulario cinematográfico para juzgar todas las películas según el mismo canon, para esto se apoyaron en corrientes teóricas de la psicología, del psicoanálisis, las teorías de la comunicación y la filosofía, para ayudarlos a desarrollar un conjunto completamente nuevo de principios y terminología.²³

Entre los pioneros se encuentra el poeta norteamericano Vachel Lindsay, que publicó en 1916 *El arte de la imagen en movimiento*, y allí propuso tres tipos de elementos narrativos que siguen siendo actuales: “Acción”, “Intimidación” y “Esplendor”. El éxito de Lindsay fue entender muy temprano que el mérito del cine no estaba en la reproducción de la realidad, sino en la dirección opuesta, el cine era capaz de crear una realidad propia. Hasta llegó a hablar del cine como un lenguaje, adelantándose a la postura de los semióticos.²⁴

Por otro lado, Hugo Münsterberg procedente de los campos de la psicología y de la filosofía, asoció el cine y la experiencia cinematográfica a procesos mentales. De hecho, una de sus principales premisas en el libro *El cine*, consistió en afirmar que la verdadera materia prima del cine era la mente humana, pues era el material que la película conseguía moldear.

²² Homero Thevenet Alsina, *Textos y manifiestos del cine: Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998) 21.

²³ James Battaglia, "Everyone's a Critic: Film Criticism Through History and Into the Digital Age" (2010). Senior Honors Thesis. 32. <http://digitalcommons.brockport.edu/honors/3>

²⁴ James Monaco, *How to read a film*. (New York: Oxford University Press, 1972) 390.

Para este académico, la relación entre película y observador es algo interactivo, negando una posición pasiva del espectador.²⁵

Otro psicólogo, Rudolf Arnheim en 1932, se vio inspirado por sus maestros Max Wertheimer y Wolfgang Kohler del Instituto Psicológico de la Universidad de Berlín, quienes sentaron las bases teóricas y prácticas de la teoría de la *Gestalt*; según el cual incluso los procesos más elementales de visión no producen registro mecánico del mundo exterior, sino que organizan de forma creadora la materia prima sensorial, conforme a los principios de simplicidad, regularidad y equilibrio que rigen el mecanismo receptor, en el libro *El cine como arte*, explica de manera detallada las bases de su teoría:

“Este descubrimiento de la escuela de la *Gestalt* se ajustaba a la noción de que tampoco la obra de arte es, simplemente una imitación o duplicación selectiva de la realidad, sino una traducción de características observadas, a las formas de un medio determinado. Ahora bien, era evidente que al afirmar de este modo que el arte es un equivalente más que un derivado, la fotografía y el cine representaban una forma de poner a prueba la teoría. La teoría sería errónea si se pudiera considerar arte una reproducción mecánica de la realidad hecha con una máquina. En otras palabras, lo que me impulsó a la acción fue el carácter precario del encuentro de la realidad y el arte. Me propuse a mostrar detalladamente cómo las mismas propiedades que impiden que la fotografía y el cine consigan la reproducción perfecta, actúan como los moldes necesarios de un medio artístico.”²⁶

Los escritos del director soviético Sergei Eisentein también ayudaron a los críticos iniciales a desarrollar parte del vocabulario utilizado para hablar sobre cine hasta el día de hoy. Palabras como "cinemático" y "montaje" ayudaron a elevar los ensayos y artículos sobre el cine a algo más que comentarios sobre si una película era "buena" o "mala". Al obtener un conjunto de términos para las películas completamente independientes de las utilizadas para el teatro, el cine finalmente abrió sus puertas al pensamiento y la discusión intelectual.

Eisenstein, a lo largo de todos sus escritos mostró su preocupación por la relación entre los conceptos de cine y organismo. Según él, el director debía valerse de todos los instrumentos a su disposición (encuadre, iluminación, cromatismo, actores, etc.) para componer cada plano de una manera armoniosa. Con *El acorazado Potemkin* (1925) desarrolló un nuevo método de interpolación, conocido como montaje, que le dio al cine la

²⁵ James Monaco, 393.

²⁶ Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990) 14.

capacidad de producir nuevas atmósferas y representar estados de ánimo agitados, ritmos nerviosos y velocidades desgarradoras, algo inalcanzable en las demás artes.²⁷ Precisamente, el montaje fue el gran objetivo de la teoría del cine de Eisenstein, consideraba que el montaje era la esencia misma del cine, por el mecanismo de asociación entre imágenes e ideas.²⁸

Para la década de los treinta, empezaron a surgir escuelas e institutos en París y en Londres para el fomento de la filmología, sin embargo, el arte cinematográfico para ese momento no era incluida aún en la historia del arte, ni en los tratados de estética, ni mucho menos era enseñada en la universidades, es en este momento que el cine empieza a luchar por su legitimidad.²⁹ Walter Benjamin planteó que el cine estaba transformando la función del arte en la sociedad, gracias a las nuevas posibilidades estéticas y “democráticas” que brindaban las cámaras, el cine era un arte técnico, con origen mecánico y orientado hacia la repetición mecánica, por tanto gracias a la facilidad de su reproducción, acceso y distribución, la consideraba un arte popular.³⁰

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, surge la teoría cinematográfica realista, entre sus mayores representantes se encuentran Siegfried Kracauer y André Bazin, proponían que la función principal del cine era registrar la realidad de la manera más fidedigna posible. Consideraban que precisamente en la capacidad que posee el cine de aproximarse a la realidad reside su gran ventaja y su mayor capacidad expresiva respecto a otras artes. Esto no negaba la concepción artística del cine, todo lo contrario. A lo que se negaban era a subordinar el carácter fotográfico del cine a sobrecargas estéticas, a asociar el cine con artes como la pintura o la música, pues según ellos son disciplinas demasiado distantes en su raíz.

Al realizar un breve análisis de los teóricos del cine de la primera mitad del siglo XX, se puede evidenciar como la teoría del cine funcionó como una de las primeras instancias de legitimación, proporcionando marcos conceptuales para comprender la relación del cine con

²⁷ Arnold Hausler, *Historia social de la literatura y el arte* Vol. 1 (España: Ediciones Guadarrama, 1994) 297.

²⁸ Homero Thevenet Alsina, *Textos y manifiestos del cine: Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998) 71.

²⁹ Bela Balázs, *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978) 18.

³⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: Egodot, 2019) 45.

la realidad, la sociedad en general, pero sobretodo, los primeros pasos para legitimarse cómo un arte ante el campo artístico y el académico.

El Cineclub: Una sociabilidad para los amantes del cine

El club, según Maurice Agulhon, tiene su origen en Inglaterra en el siglo XVIII, es un espacio netamente moderno y lo define como una organización de hombres que practican juntos una actividad desinteresada (no lucrativa), es una sociabilidad dedicada a la reflexión y a la concertación en los límites de la política.³¹ En 1920 en Francia, el *Cine Club*, también conocido como *Sociedad Cinematográfica*, fue creado por un grupo selecto de personas por la necesidad de consolidar el cine como un medio de expresión artístico y también como una embestida contra las formas monopólicas de las casas productoras que solo buscaban remuneración económica.³² Allí proyectaban obras que consideraban de gran valor que no eran incluidas en los circuitos comerciales. Éstos a menudo eran presentados por profesionales del cine, se discutía y se comentaba al final de cada sesión.

Dicho primer club fue fundado por el mismo Ricciotto Canudo, el cual llamó “Club des amis du septième art”,³³ sin embargo, este primer esfuerzo solo duró unas cuantas sesiones. En 1922, el término Cineclub fue oficializado por el teórico y director francés Louis Delluc, quien fundó una escuela que agrupó a una nueva generación cuyo fin era brindarle al cine medios de expresión propios, entre sus miembros notables se encontraba Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier y poco después se les unió Jean Epstein³⁴. Todos ellos permeados por el simbolismo, el ballet ruso, el teatro, el cubismo y el dadaísmo, crearon una revista semanal titulada *Le journal du Cine Club*, cuyo primer número apareció el 14 de enero 1920.³⁵ Más tarde, en Londres, en 1925 un grupo similar de cinéfilos creó la “London Film Society” inspirados por los franceses.

³¹ Maurice Agulhon, *El círculo burgués: La sociabilidad en Francia 1810-1848* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009).

³² Jean Mitry, “De l’origine des Ciné Clubs”, *Revue d’histoire du cinema* Núm.3 (1987): 7-14.

³³ Término que Canudo mismo acuñó, posteriormente fundó una revista de vanguardia titulada *Le Gazette de sept arts* (1921)

³⁴ Luisa Fernanda Correa Valencia y Eliana Duque Vélez, “De los cine clubes a las salas de arte y ensayo” (Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2003) 5.

³⁵ Homero Thevenet Alsina, *Textos y manifiestos del cine: Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998) 88.

En las *Reglas del arte* Bourdieu explora en detalle la emergencia del campo literario francés en el siglo XIX, el cual se liberó de las restricciones comerciales para llevar a cabo “el arte por el arte”. Bourdieu elaboró sobre los principios de jerarquización, una dicotomía entre la Heteronomía/Autonomía que son el fundamento de dicho campo, el primero implica que el valor de la obra de arte deriva del criterio de aquellos que ejercen el poder político o económico y el segundo es la obra que se realiza con un alto grado de independencia, compromiso con el arte y que no prioriza la rentabilidad.³⁶ Una vez que se acepta esta ideología particular del arte, el compromiso con la autonomía como constitutiva del arte se convierte en parte del *habitus* de los agentes dentro del mundo del arte hasta principios del siglo XX. En el caso del cine, la autonomía del arte cinematográfico fue un factor importante en la constitución temprana del campo con la retórica del anti-comercialismo, estas recién creadas sociedades cinematográficas en París y Londres reunieron una audiencia limitada, con una preferencia por películas no comerciales, consideradas como *Cine arte*, distintas a las producciones estándar de Hollywood.³⁷

Una importante instancia de legitimación en Europa fue la *British Film Institute*, fundada en 1933, a raíz del creciente movimiento cinematográfico que apoyaba al cine como arte, empezó a establecer sucursales regionales. Se convirtió en una institución crucial para difundir el conocimiento del cine mundial, para mantener y difundir ideología del cine para los años venideros en el contexto británico. A lo largo de la década de los treinta se constituyeron organizaciones similares en países como Alemania, Bélgica, Holanda y Estados Unidos.

En la ciudad de Cannes en Francia, se llevó a cabo la *Asamblea Constitutiva de la Federación Internacional de Cine clubes* en 1947 con presencia de delegados de veinte países. En ese momento se propuso comenzar un archivo, estimular el intercambio de películas a nivel internacional y velar por la no comercialización de los cineclubes. Uno de los gestores más representativos fue Henri Langlois, fundador de la prestigiosa cinemateca³⁸

³⁶ Pierre Bourdieu. *The field of cultural production, Essays on Art and Literature*. (Cambridge: Polity Press, 1993) 40.

³⁷ Ben Davis. "Beginnings of the Film Society Movement in the U.S.", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Vol.24, núm. 3 (1994): 6-26. <https://www.muse.jhu.edu/article/395807>.

³⁸ Una cinemateca es una entidad sin ánimo de lucro, dedicada prioritariamente al archivo y conservación de películas e imágenes en movimiento, nacionales o extranjeras importantes para la reconstrucción de la historia

francesa.³⁹ Seguidamente, los cineclubes se expandieron por todo el mundo convirtiéndose en una institución clave dentro del campo cinematográfico, por ser un espacio capaz de transformar y renovar los criterios de exhibición, de crítica y de realización. Movimientos importantes del cine como el Neorrealismo Italiano, La Nueva Ola Francesa y el Cine Nuevo Brasileiro, se deben al cineclubismo.

Durante la década de los cincuenta aparece *la teoría del autor* en Francia, creación de André Bazin en compañía de jóvenes cinéfilos y cineclubistas, quienes desde las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma* propusieron un nuevo canón o una *Nueva Ola*, en donde al director-autor le correspondía toda la responsabilidad creativa de la obra, en donde debía desarrollar un estilo y un universo propio, el cual sería la base para juzgar su película. Robert Stam en su libro *Teorías de cine: una introducción* sostiene que:

“La teoría del autor desplazó la atención del ‘qué’ (historia, tema) al ‘cómo’ (estilo, técnica), demostrando que el estilo tenía en sí resonancias personales, ideológicas e incluso metafísicas. Facilitó la entrada al cine en los departamentos de literatura y desempeñó un papel fundamental en la legitimación académica de los estudios del cine.”⁴⁰

Este fragmento permite dilucidar que el estudio académico del cine al desplazar el énfasis de su objeto de estudio hacia la visión del director, cambió la manera en la que la gente se aproximaba a las películas, lo cual le ayudó a legitimarse ante el campo académico. Dicha corriente logró trascender las fronteras de Europa, para finalmente alcanzar Estados Unidos y América Latina en la década de los sesenta, lo cual ayudó a fortalecer el campo cinematográfico en estos territorios.

Festivales, centros decisivos

El Festival de Cine comenzó como un fenómeno europeo que combinaba asuntos políticos y nacionalistas con el arte. El *Festival Internacional de Cine de Venecia* lo inició todo, inaugurado en 1932 como parte de la Exposición Internacional de Arte anual de la ciudad, donde fueron representados Italia, Francia, Alemania, Gran Bretaña, Estados Unidos y la URSS. A pesar de la cantidad de películas provenientes de diferentes países, el festival

de cine y que dentro de la tarea de fomentar la comprensión y difusión del arte cinematográfico, puede hacer exhibiciones de cine.

³⁹ Salvador Samaritano, “Los Cine clubes o el Cine como manía”, *Revista Cine Libre* Núm. 314 (1983) 56-59.

⁴⁰ Robert Stam, *Teorías del Cine: Una Introducción* (Barcelona: Paidós, 2001) 114.

fue utilizado principalmente por Benito Mussolini como una herramienta de propaganda fascista para exhibir y legitimar la identidad nacional fascista italiana.

Por lo tanto, los franceses optaron por organizar su propio festival programado originalmente para septiembre de 1939, sin embargo, la invasión alemana de Polonia provocó la cancelación del festival y se aplazó hasta el año 1946, donde se celebraría formalmente la primera edición en Cannes como sede oficial del *Festival International Du Film*. Su objetivo era establecer buenas relaciones diplomáticas entre los países participantes. Durante este primer periodo de los festivales que se sitúa entre 1932-1968, surgen los de Locarno, Karlovy Vary, Edimburgo, Berlín, San Sebastián, Mar del Plata, Londres y Moscú, y se caracterizan como espacios de negociación diplomática fuertemente controlados por instancias gubernamentales.

La autora Marikje de Valck expone que los festivales de este periodo poseían una identidad híbrida, ya que los filmes presentados en los festivales eran vehículos de las agendas geopolíticas de los países, al mismo tiempo, los festivales ofrecieron una forma novedosa de intentar vencer al imperialismo mediático estadounidense de la década de los cuarenta, presentando el cine como arte en lugar de una mercancía y presentando los festivales de cine como lugares alternativos de exhibición.⁴¹ El cine presentado en estos espacios difería de los teatros comerciales por su enfoque cultural, en donde las consideraciones estéticas se anteponen a la rentabilidad. A partir de las revueltas de Mayo del 68 y su influencia sobre el cine⁴², comienza un nuevo periodo para los festivales que se sitúa entre 1968-1980, donde los programadores independientes asumen el control de las programaciones, movidos por el *art cinema* y el cine de autor. Surgen entonces los festivales de Nyon, Pesaro, Rotterdam, Brasil, La Habana, Burkina Faso, El Cairo y Wahan, entre otros.

Actualmente los festivales de cine cumplen una importante función simbólica y económica dentro del campo cinematográfico, es el espacio donde convergen profesionales

⁴¹ Marikje de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist, *Film Festivals: history, theory, method, practice* (New York: Routledge, 2016) 103.

⁴² La teoría del cine da un giro a la izquierda fundamentada principalmente en Eisenstein, Benjamin, Adorno, Horkheimer, Kracauer, entre otros, allí afirmaban que el cine era un espacio de lucha política. A finales de los sesentas proliferaron movimientos de renovación en el cine a nivel mundial y publicaciones de cine marxistas. Robert Stam, *Teorías del cine: Una Introducción*, 160.

de la industria del cine, celebridades, prensa y el público, allí se permite el descubrimiento de nuevos talentos y películas, su promoción e incluso su distribución y venta ayudándolos a consagrarse dentro del campo. El acto de participar y competir en festivales de renombre, automáticamente le otorga un determinado capital social y cultural al cineasta. La entrega de los premios, las críticas y la publicidad influyen en el público a la hora de decidir qué películas ver, eventualmente el capital simbólico se convierte en económico. Finalmente estos espacios son la oportunidad que tienen los países de mostrar al mundo su cultura cinematográfica y ofertar sus producciones de filmes, plantear futuras distribuciones y de establecer importantes relaciones de negocios.⁴³

Ejercer la crítica

La crítica es tal vez la instancia de legitimación más importante dentro un campo de producción cultural, ya que ésta ejerce un papel importante en la conformación del *habitus*, es una de las maneras en que un campo sea autónomo frente a otro. La crítica en sí es un ejercicio racional y objetivo, propio de la modernidad, fundado en una serie de principios. Michel Foucault, en la conferencia titulada *¿Qué es la crítica?*, cuestiona lo que es la crítica, asimismo busca comprender qué tipo de cuestionamiento instituye la crítica:

“Una crítica no es una cuestión de decir que las cosas no están bien como están. Se trata de señalar qué tipos de suposiciones, qué tipos de modos de pensamiento familiares, no cuestionados y no considerados. La crítica es una cuestión de enjuagar ese pensamiento y tratar de cambiarlo: para mostrar que las cosas no son tan evidentes como creíamos, para ver que lo que se acepta como evidente ya no será aceptado como tal. Practicar la crítica es una cuestión de dificultar los gestos fáciles.”⁴⁴

Según Foucault, el pensamiento crítico busca librarnos de paradigmas tradicionales y de axiomas históricos, nos invita a pensar por nosotros mismos y cuestionar lo que antes era incuestionable o indiscutible. Históricamente el crítico aparece por primera vez en el siglo XVIII, durante las exposiciones de arte en París, el crítico asume el rol de comentarista e informador del gusto artístico, en otras palabras, la labor del crítico es servir de puente entre el agente creador y el público, consiguiendo que la obra de arte adquiera un sentido público.

⁴³ Marikje de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist, *Film Festivals: history, theory, method, practice* (New York: Routledge, 2016) 108-110.

⁴⁴ Michel Foucault, *¿Qué es la crítica?* (1988) 154.

La definición social de la obra es más importante la reflexión que el artista hace sobre su propia obra, el discurso crítico posee una gran influencia y es capaz de consagrar o relegar completamente un artista. Retomando a Bourdieu en las *Reglas del arte* señala que la aparición de una “nueva crítica” fue en últimas la que logró legitimar el campo literario a través de las instituciones.⁴⁵

En cuanto a la crítica de cine, ésta se originó en la prensa a principios del siglo XX con el anuncio de las proyecciones y los estrenos de las películas, para este momento no se realizaba un ejercicio crítico como tal, era más bien una serie de comentarios subjetivos sobre algún acontecimiento o la vida de los actores y actrices. Durante los primeros años del cine no existían convenciones estables o una larga historia contra la cual juzgar nuevas películas. Anteriormente se mencionó cómo la crítica se desarrolló paralelamente con la evolución del lenguaje cinematográfico, y empleó conceptos y términos de las teorías del cine.⁴⁶

Las primeras publicaciones dedicadas a la crítica de cine surgen a partir de la década de los veinte, una de las más longevas e influyentes es la revista *Sight and Sound* de la *British Film Institute*, su primera publicación data del año 1932, allí realizan una gran encuesta cada década, esta es una muestra de cómo se establecen “las reglas del juego”, cómo se legitima cierto tipo de cine y se descartan otras. Desde 1952 la revista ha convocado un grupo internacional de profesionales del cine para que voten por sus diez mejores películas de todos los tiempos. Hasta el momento, 2045 películas diferentes han sido mencionadas por los 846 críticos que han participado en la reconocida encuesta.

La primera encuesta fue encabezada por *Ladrones de bicicletas* (1948), las cinco elecciones posteriores (1962-2002) fueron ganadas por *Citizen Kane* (1941). Entre los directores que participaron en 2012 se encuentran Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Ken Loach y Francis Ford Coppola. Sin embargo, la lista ha sido objeto de críticas en el pasado, a menudo ha sido acusada de elitismo, puritanismo y esnobismo, la contraparte estadounidense de la revista es *Film Comment*, una revista publicada por la *Film Society of Lincoln Center* en la ciudad de Nueva York desde 1965, que se enfoca en el cine arte y

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Buenos Aires: Folios Ediciones, 1995)

⁴⁶ James Battaglia, "Everyone's a Critic: Film Criticism Through History and Into the Digital Age" (2010). Senior Honors Theses. 32. <http://digitalcommons.brockport.edu/honors/3>

experimental. Existen un sinnúmero de publicaciones a nivel internacional enfocadas al cine de todas las categorías e índoles, sin embargo, las que mayor injerencia poseen en el campo cinematográfico, son aquellas que se alinean con los ideales de los dominantes del campo, en el caso del cine, el cine hollywoodense es aquél que domina indiscutiblemente sobre las demás industrias.

Al analizar brevemente el origen las publicaciones especializadas en cine, es preciso definir la labor del crítico de cine y su forma de proceder, según Oswaldo Osorio:

“[el lenguaje del cine] como cualquier otro, es un sistema utilizado por el hombre para la representación, para comunicarse y expresarse; y, como todo sistema, está constituido por una serie de elementos (planos, escenas, secuencias, movimientos de cámara, montaje, puesta en escena, etc.) con los que, relacionados entre sí de cada vez más variadas formas, se puede articular un discurso. Es este discurso, en principio, el objeto de la crítica cinematográfica, no el artista, no la técnica, mucho menos la farándula. El cine casi siempre es un relato (aun si se trata de un documental) y hay un sinnúmero de modalidades y de recursos entre los que el director elige para llevarlo a cabo, para configurar su propio discurso, el cual debe ajustarse y ser consecuente con lo que relata, con los contenidos y las ideas que maneja.

Entonces la crítica, que también es un discurso, trabaja sobre ese discurso del filme, hace una lectura de él, analiza y pone a prueba sus elementos constitutivos, la forma cómo éstos se relacionan, la dinámica creada por esas relaciones y la correspondencia con las ideas propuestas por el filme.”⁴⁷

El crítico de cine tiene una labor primordialmente pedagógica para mostrarle a los lectores el valor artístico de las obras (o su carencia), es quien se dedica a analizarlas con detenimiento, luego se encarga de esclarecer sobre su esencia, interpretar simbolismos ocultos y significados que el director no pensó pero que inconscientemente recreó o describió sin caer en la especulación.

A lo largo del capítulo, se dilucidó sobre las instancias de legitimación del cine como arte y como éstas se han empleado para otorgar prestigio y han contribuido a la consagración de distintas obras, movimientos y realizadores. Los clubes, la crítica, las publicaciones, los

⁴⁷ Oswaldo Osorio, “La crítica de cine: El oficio del siglo... pasado”, *Kinetoscopio* vol. 11, núm. 54 (2000): 8.

festivales y los premios han contribuido para que el cine sea universalmente reconocido y a la formación de un público nuevo capaz de apreciar, de entender el lenguaje cinematográfico y consumirlo de manera crítica.

“¡Las ideas! Es que, hay que confesarlo, a nosotros no nos interesan las ideas. Sólo nos sugestionan los hombres y sus vidas más o menos pintorescas. Hay una pereza intelectual, estamos todos contaminados de un terrible miedo a pensar que nos empuja a las frivolidades y nos aparta del análisis.”

-Luis Tejada “La crítica II”

CAPÍTULO II:

Cine en Colombia: Un desafío contra todo pronóstico

Es preciso definir qué es la modernidad y cómo ha sido su desarrollo en Colombia, ya que el cine es el arte moderno por excelencia, por ende, su llegada al país contribuyó e hizo parte del proceso modernizador de las élites. La modernidad, es sobre todo, un proceso de larga data que trajo consigo una nueva forma de pensar, percibir y organizar el mundo. Una serie de acontecimientos revolucionarios, como la conformación de los Estados nación, el surgimiento del capitalismo, la secularización y la Revolución Industrial, rompieron con el predominio de la nobleza y la Iglesia en occidente, y permitió que la burguesía se consolidara y creara un nuevo proyecto de cohesión.⁴⁸ Por su parte la modernización es la aplicación de los postulados modernos, que incluye el predominio de la ciencia y la razón a través de la secularización, la acumulación de capital y el consumo de bienes de la industrialización.

Desde los albores del siglo XX los proyectos de modernización de las ciudades de América Latina fueron una constante, sin embargo, la mayor parte de la sociedad colombiana era de origen rural, caracterizada por una cultura conservadora y patriarcal que se mantuvo a lo largo del siglo, lo cual dio paso a una “modernización sin modernidad”⁴⁹, ya que la modernidad no permeó todas las capas de la sociedad, por lo contrario, dicho proceso modernizador solo afianzó la marginalidad y la brecha entre las élites con el resto de la población. Rafael Reyes, mandatario entre 1904 y 1909, reafirmó la necesidad de brindarle al país un desarrollo económico para la burguesía que se encontraba en ascenso, buscaba un progreso material sin hacer mención a la educación ni a la cultura:

“En tiempos pasados fue la Cruz o el Corán, la espada o el libro, los que hicieron las conquistas de la civilización; actualmente es la poderosa locomotora, volando sobre el brillante riel, respirando como un volcán, la que despierta los pueblos al progreso, al bienestar y a la libertad [...] y a los que sean refractarios al progreso los aplasta bajo sus ruedas.”⁵⁰

⁴⁸ Camilo Tamayo, “Hacia una arqueología de nuestra imagen: Cine y modernidad en Colombia (1900-1960)” *Signo y Pensamiento* 48 Vol. 25 (2006): 42.

⁴⁹ Para ampliar más al respecto se recomienda la obra de Consuelo Corredor.

⁵⁰ Periódico *La Opinión* (10 febrero de 1902), citado en Charles Bergquist, *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil Días, sus antecedentes y consecuencias* (Bogotá: Banco de la República y Áncora Editores, 1999), 334.

Los esfuerzos por alcanzar la modernización cultural fueron constantemente frustrados por el estamento católico y conservador. El Gobierno delegó a la Iglesia católica el poder sobre la educación pública y con esta medida actuó en contra de la tendencia de secularización que se vivía por entonces en América Latina.⁵¹ Se adoptó la modernización sin un respaldo ideológico, se mantuvo la vigencia de los valores tradicionales y cristianos, que no podían ser puestos en duda y mucho menos desafiados. Solo un reducido núcleo de la sociedad fue beneficiado por la acumulación de capital económico, social, simbólico y cultural, gracias al acceso que éstos tuvieron a la educación superior, a distintas expresiones artísticas, oportunidades de viajar al exterior, entre otras prácticas. Por lo tanto, éstos fueron los encargados de traer el cine y demás novedades tecnológicas y artísticas a este territorio con un sello elitista.

En el año de 1897, solo dos años después de la mencionada sesión inaugural de los Hermanos Lumière en París, llegó a la ciudad de Colón (actualmente Panamá) el *Vitascopio* de Edison, luego pasó por Barranquilla y Magdalena arriba, pasando por Bucaramanga hasta Bogotá. Un año después se llevó el *Proyector* a Medellín, Rionegro, Cali y a otras ciudades del país. El nuevo medio fue rápidamente acogido y recibido con un entusiasmo que fue abruptamente interrumpido por la Guerra de los Mil Días (1899-1902).⁵² Durante el conflicto, Colombia se encontró incomunicada con los demás países y la llegada de los instrumentos para exhibir cine y la posibilidad de hacer producciones propias era nula. A diferencia de otros países como Brasil y Argentina, en donde sí hubo la posibilidad de establecer un mercado prominente. Álvaro Concha Henao amplía al respecto diciendo que:

“No obstante, al contrario de otros países latinoamericanos, donde la chispa de un proyector en una atmósfera cargada de oportunidades hizo estallar un universo de empresas cinematográficas, en nuestro suelo ningún comerciante o fotógrafo acarició el proyecto de vender la diversión recién difundida por el orbe. Con instinto de negociante el importador nacional sentía cómo la estrechez mercantil, las dificultades en la comunicación y el caos de las guerras civiles obstaculizaban la aventura del cine en el país. O simplemente no se le ocurrió, pues en última instancia las ideas del emprendimiento se levantan sobre la realidad de un mercado robusto.”⁵³

⁵¹ Angie Rico Agudelo, *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. (Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016) 105.

⁵² Luis Alberto Álvarez. “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989) 237.

⁵³ Álvaro Concha Henao, *Historia Social del Cine en Colombia, Tomo 1 (1897 – 1929)* (Bogotá, 2014) 33.

Con esto se puede evidenciar que los inicios del cine en Colombia fueron arduos y es una historia que se caracteriza por algunos momentos de auge y otra gran cantidad de momentos de declive. En el año 1902, cesó el conflicto interno y se reactivó la industria de la exhibición en el país con la construcción de teatros dedicados exclusivamente para el cine,⁵⁴ lo cual transformó completamente la forma en que se venía presentando el entretenimiento de la época. Esta transformación fue sintetizada por el investigador Germán Franco Díez, quien señaló:

“El público estaba habituado a formas de comunicación directa, a que alguien se dirigiera a él sin la mediación de una máquina, (el cura en el púlpito, el actor en el teatro, el payaso en el circo o el mago donde fuera). [...] cuando la naturaleza del espectáculo no exigía que alguien se dirigiera al público para captar su atención, esta era atrapada por personajes enfrentados en vivo en el escenario, como sucedía en las peleas de gallos, las corridas de toros o los encuentros de boxeo. El cine es el primer espectáculo masivo que logra captar la atención de los espectadores gracias a la mediación de una máquina.”⁵⁵

De esta primera etapa se destacan los aportes de los Hermanos Di Domenico, italianos pioneros en la industria, quienes fueron los encargados de la mayor parte de la distribución de películas en el territorio colombiano, de Chiquinquirá a Cartago y de Tumaco a Pereira. Fueron los fundadores del Gran Salón Olympia, primer teatro designado exclusivamente para cine en Bogotá, además fueron los encargados de producir la primera película documental del país, *El drama del quince de Octubre* (1915) que narra el asesinato del general Rafael Uribe Uribe desatando una gran polémica, ya que los actores de la película fueron los mismos autores del crimen.⁵⁶

A pesar de que el lenguaje cinematográfico de la época era todavía limitado, las películas que traían contaban con los recursos del teatro y la literatura para narrar, eran generalmente amenizadas con música en vivo, lo que seguramente contribuyó al enriquecimiento de la cultura musical de los asistentes. Además cumplía una función importante como canal de comunicación ya que un alto porcentaje de la población

⁵⁴ Luis Alberto Álvarez. “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989) 237.

⁵⁵ Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013) 120-121.

⁵⁶ Luis Alberto Álvarez. “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989) 238.

colombiana era completamente analfabeta.⁵⁷ La proyección películas de estilo documental presentaban noticias y problemáticas sociales del momento, mientras que las cintas argumentales, a través de la adaptación de obras clásicas de la literatura, permitieron la difusión de conocimientos y tramas que antes eran exclusivos de las élites.

Acercas de los primeros años del cine en la ciudad de Cartagena, el investigador Waydi Miranda señaló que: “Sin importar su procedencia, quienes asistían a las funciones no se ahorraban comentarios sobre lo proyectado; todos podían, si así lo deseaban, hacerse pasar por entendidos al fin y al cabo se trataba de un espectáculo joven”⁵⁸ El lenguaje del cine se desarrolló al mismo tiempo que sus espectadores, por lo que estos aprendieron paulatinamente los códigos visuales y se adentraron en una nueva forma de difusión de conocimiento. Hacia 1914 comentaba la prensa colombiana al respecto:

“Gracias a este mágico aparato, nos trasportamos en un segundo, de Sincelejo a París, de París a Berlín, de Berlín a Moscú, de Moscú al Polo, etc., etc. Nos familiarizamos con los personajes más importantes del orbe y admiramos los más afamados artistas de la ópera, del drama y la comedia. El mar, el ferrocarril, el aeroplano, los campos de maniobras de los grandes ejércitos de Europa, y mil y mil cosas que muchos de nuestros lectores no han visto jamás, el cine los pone a su vista [...]”⁵⁹

La popularidad de este medio se extendió rápidamente por todo el país, y la inauguración de teatros en las principales ciudades se convirtió en un indicador de modernización. No obstante, el cine empezó a representar una amenaza para aquellos que buscaban mantener la estructura social reinante, ya que a través de las películas se ponían de manifiesto narrativas que eran ajenas a los valores y a las costumbres locales. Por esta razón empezaron a tomar fuerza las campañas de censura y su persecución por parte de la institución católica y de personajes de reconocida posición política y económica, éstos establecieron los criterios para decidir lo que podía o no ver el público

⁵⁷ Angie Rico Agudelo, *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. (Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016) 81.

⁵⁸ Waydi Miranda Pérez, *Cine y sociedad en Cartagena de Indias 1897-1923* (Editorial Académica Española, 2013) 56.

⁵⁹ *Revista Kine* (15 de febrero de 1914, Sincelejo), citada en Alex Támara Garay y Dali Miranda Salcedo, “Cine y sociedad en el Caribe colombiano: el discurso modernizador en el Sincelejo de las dos primeras décadas del siglo xx”, *Revista Búsqueda* 11 (julio-diciembre 2009) 54-55.

colombiano.⁶⁰Eventualmente se creó la Junta de Censura de Cinematógrafos de Bogotá en 1914:

“El cinematógrafo es aún más corruptor que el teatro, pues hiere mucho más a lo vivo la fantasía de las turbas. [...] Que se preparen las madres de familia colombianas, pues ahora solo está comenzando a llegar la avenida de fango que, por medio de la cloaca del cinematógrafo, desatan los mercachifles europeos de la liviandad y el crimen sobre los impresionables pueblos nuevos de América del Sur.”⁶¹

Esta advertencia sobre los supuestos peligros morales del nuevo medio de masas por parte de la Iglesia y el Estado, constituyó un obstáculo para la consagración del arte cinematográfico, y terminó siendo un proceso más tardío en comparación con Europa y Estados Unidos. No obstante, las juntas no lograron frenar las proyecciones cinematográficas en su totalidad, pero si impidieron que ciertas obras clásicas llegaran al país décadas más tarde o que solo se pudieran conocer de ellas a través de la prensa en las columnas dedicadas al cine, lo que cual indica que el catálogo de películas era limitada.

En cuanto a la realización en Colombia, se formuló la Ley Novena de 1942⁶², que buscaba fomentar el desarrollo de la industria fílmica en Colombia, generando exenciones en impuestos y facilidades a los realizadores de cine dentro del territorio colombiano, esto dio paso a la primera época de oro del cine colombiano dominada por los Hermanos Acevedo y su productora Casa Cinematográfica Colombia. Sin embargo, las convulsiones sociales de principios de la década de los cincuenta, provocaron la clausura de gran parte de las grandes casas de producción de cine en el país desaparecieron o se convirtieron en exclusivamente distribuidoras y exhibidoras de producciones cinematográficas del exterior.

Cineclubismo en Colombia

Gracias a la iniciativa de Luis Vicens, un cinéfilo y librero de origen español, se fundó el Cine Club de Colombia en 1949. Dicho club es fundamental en la historia del cine nacional, a su alrededor se congregaron importantes figuras intelectuales de la época, como Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Alejandro Obregón, Enrique Grau Araújo, Otto de Greiff y

⁶⁰ Angie Rico Agudelo, *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. (Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016) 101.

⁶¹ Periódico *La Correspondencia* 57, “Cuidado con el cinematógrafo” (16 de octubre de 1912, Bogotá) 3.

⁶² Ley 9 de 1942. https://www.redjurista.com/Documents/ley_9_de_1942_congreso_de_la_republica.aspx#/

León de Greiff y gracias a él se formaron las primeras inquietudes cinematográficas de muchos realizadores, críticos y profesionales del cine en Colombia del siglo XX. La primera función del Cine Club fue el 6 de septiembre en el teatro San Diego de Bogotá, donde se presentó *Los niños del paraíso* (1945) de Marcel Carné.⁶³ Dicho Club formó parte de una oleada de cinefilia que se extendió por toda América Latina en la era posterior a la Segunda Guerra Mundial, durante este periodo se crearon de manera acelerada por todo el continente instituciones que promovían la cultura cinematográfica, como teatros, archivos de cine, festivales, revistas especializadas y escuelas de cine con el apoyo de instituciones culturales europeas como la FIAF y la UNESCO.

El Cine Club de Colombia se definió a sí misma cómo una "asociación cultural no comercial dedicada a mejorar el gusto del público del cine"⁶⁴, a simple vista parecía ser un proyecto democratizador, pero por lo contrario, en términos de Bourdieu, fue un espacio diseñado por el deseo de la burguesía local por distinguirse,⁶⁵ adoptando el modelo de cineclub francés en términos de programación presentando películas de cine de arte e históricamente significativas, y en cuanto a su membresía era sumamente restringida y exclusiva, en su primera etapa solo contaban con 300 miembros, ya que buscaban una audiencia activa, comprometida y que contaran con un gran capital cultural. Establecieron una normativa estricta sobre los comentarios verbales y escritos que se podían realizar sobre una obra, en sus programas instaban sobre el decoro de los espectadores, que llegaran puntualmente a las proyecciones y les imploraban que no trajeran más de un invitado. Estas restricciones eran consideradas esenciales para legitimar el Cine Club y colocarla a la par con sus contrapartes internacionales.⁶⁶

No obstante, es necesario reconocer que gran parte de los méritos del desarrollo de la cultura cinematográfica en Colombia se deben a los cineclubes, que a pesar de la precariedad de los medios, se han convertido en importantes puntos de encuentro para el intercambio de conocimientos, ideas, inquietudes y reflexiones en torno al cine. Así pues, el Cine Club de

⁶³Laura Zoar Blanco Adarve, "Cineclub UC: 40 años educando el ojo" en *El Espectador*, 2015.

⁶⁴ Acta de Constitución del Cine Club de Colombia, Septiembre 2, 1949, FPF.

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *La distinción: Criterio y bases sociales del buen gusto* (México: Taurus, 2012).

⁶⁶ Rielle Navitsky, "The Cine Club de Colombia and Postwar Cinophilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences", *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2018): 6-7.

Colombia dio origen a la Cinemateca Colombiana, entidad creada con el objetivo de adquirir copias de películas para su proyección y conservación, y para el estudio de las piezas fundamentales de la historia del cine mundial, especialmente, el colombiano. A menos de un año de haber sido fundada, Luis Vicens logró que la cinemateca perteneciera a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF⁶⁷, afiliación muy ventajosa por los donativos en películas.

El Cineclub de Cali fue especialmente representativo a nivel nacional, abierto a todo tipo de público, ofrecía una programación diversa y sus ciclos evidenciaba un conocimiento profundo sobre el cine, éste fue complementado con la revista *Ojo al Cine* (1974-1976) una de las primeras y más relevantes publicaciones especializadas en cine de Latinoamérica, y en la que colaboradores nacionales y extranjeros ampliaban los horizontes de la crítica cinematográfica, recurriendo a la crítica como un acto subversivo. Esta revista, de la que solo circularon cinco números, era dirigida por Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez y Patricia Restrepo, todos ellos sobresalientes en su relación con el cine en Colombia (directores, productores, guionistas y teóricos) y quienes también mostraron un gran interés en difundir y promover el cineclubismo en Bogotá.⁶⁸

La década de los setentas fue el momento más efervescente y dinámico del campo cinematográfico a nivel nacional, hay un auge del cine documental especializado en la crítica social, es el momento en donde surgen una gran cantidad de iniciativas para fortalecer el cine desde diferentes ámbitos. Por un lado empezó a propagarse la enseñanza de cine en las universidades a nivel nacional, legitimándose ante la academia:

“En 1975, a raíz del auge de los medios audiovisuales, se planteó una nueva reforma. Los segundos niveles de muchos cursos se volvieron electivos y aparecieron otros, como televisión, reporterismo gráfico y cine. Con este nuevo pensum, los estudiantes pudieron optar por materias electivas en distintas áreas de la comunicación. Esta estructura, en lo esencial, se mantiene hoy.

A partir de la Ley 51 de 1975, que reglamenta la profesión periodística, la Universidad de Antioquia, como la demás universidades del país, cambió el títulos que otorga el programa por el comunicador social-periodista, que se otorga actualmente. Además la modificación del

⁶⁷ fundada en 1938 por la British Film Institute, la Cinémathèque française, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Reichsfilmarchiv de Berlín, es una asociación a la pertenecen más de 150 instituciones, de más de 77 países, dedicadas a la conservación y difusión del patrimonio cinematográfico.

⁶⁸ Laura Zoar Blanco Adarve, “Cineclub UC: 40 años educando el ojo” en *El Espectador*, 2015.

plan de estudios realizada en 1975 se centró en la formación periodística y le dio apertura al área de comunicación audiovisual, que vivía un notable crecimiento internacional; a partir de entonces, se han ido sumando al pensum materias referidas a las comunicaciones y la tecnología en este campo, como televisión informativa, televisión argumental, informática y expresión oral.”⁶⁹

Cabe mencionar que en las instituciones de educación superior se consolidó un fuerte movimiento cineclubista a nivel nacional. Por otro lado se crearon las primeras instituciones sin ánimo de lucro para la conservación y la promulgación del cine colombiano como la Cinemateca distrital de Bogotá inaugurada el 11 de abril de 1971 y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) en 1986, cuya prioridad es el rescate y preservación de las imágenes cinematográficas producidas en el país o de aquellas sobre Colombia hechas en el extranjero.⁷⁰

Por parte del estado se llevaron a cabo otros dos intentos para fomentar la producción cinematográfica, el primero fue el Decreto 879 de 1971, también conocida como la Ley del sobreprecio, donde se estimuló la producción de cortometrajes a través de un fondo que recolectaba el “sobreprecio” que se le agregaba a los boletos de cine para apoyar la producción cinematográfica del país y se le exigía a los exhibidores su presentación al inicio de cada función. Ana María Higueta González realizó una investigación donde analizó detalladamente dicha ley y sus efectos en el campo cinematográfico nacional, allí señalaba que: “La Ley de sobreprecio le dio a la cinematografía nacional la oportunidad de experimentar, de practicar con el lenguaje audiovisual, de llegar a un público antes inaccesible. Durante los años de vigencia de dicha ley se produjeron por lo menos 439 películas, fruto de 134 realizadores distintos.”⁷¹

Como lo enuncia Higueta, fue un fondo que sirvió para hacer los primeros ensayos audiovisuales, no todas tenían algún mérito artístico ya que muchos productores abusaron de la oportunidad y se dedicaron a inflar los presupuestos para así obtener alguna ganancia, dicha ley se mantuvo vigente hasta 1978.

⁶⁹ Gonzalo Medina, “Escuela de periodismo”, *Universidad de Antioquia, Historia y presencia* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998) 595.

⁷⁰ Viviana Escorcía Cardona, “Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”, *Revista Luciérnaga Audiovisual* Vol. 1 Núm.1 (2008): 4.

⁷¹ Ana María Higueta González, “El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978”, *Historia y Sociedad* núm. 25 (2013): 111.

De manera subsiguiente, se creó la entidad estatal Compañía para el Fomento Cinematográfico, FOCINE en el año 1978, adscrito al Ministerio de Comunicaciones. Allí se generaron una serie de gestiones para fortalecer el desarrollo de las películas colombianas, como créditos de fomento, flexibilización a las importaciones de material fílmico y el fomento de las proyecciones de las películas nacionales en las salas de cine dentro de Colombia, en un momento donde las producciones estadounidenses y mexicanas dominaban el mercado de proyecciones en el país. Con los créditos, si el productor no podía pagar los créditos por producciones, FOCINE se convertiría en la propietaria de la cinta y podría distribuirla, exhibirla y conservarla de manera indefinida, obteniendo las ganancias para fortalecer el Fondo, por lo tanto, los realizadores tenían que endeudarse con banco e incluso hipotecar sus casas para poder quedarse con los derechos de sus películas⁷². Desafortunadamente, en escasas ocasiones las películas recaudaban lo suficiente para pagar la deuda, esto eventualmente llevó al declive de la entidad y para 1992 cerró sus puertas.

En sus tres lustros de existencia y bajo distintos modelos de apoyo, se produjeron en total 45 largometrajes, 84 medimetrajes y 64 documentales,⁷³ si bien no todos fueron aciertos, algunas lograron competir en Festivales internacionales y obtuvieron una buena recepción por parte de la crítica y el público, como es el caso de *Cóndores no entierran todos los días* (1984) y *Rodrigo D. No futuro* (1990). La ausencia de una política estatal de estímulo y desarrollo de la industria cinematográfica paralizó la producción nacional por unos años, personajes con potestad en el campo como Luis Alberto Álvarez, constantemente denunciaba este hecho, exclamando:

“El cine requiere de un desarrollo industrial que facilite la producción de películas destinadas a la cultura y el entretenimiento, al menos con un criterio de rentabilidad para que se recuperen las inversiones y sea posible la continuidad de los realizadores. Los directores más importantes del mundo trabajan dentro de sus respectivas industrias, obviamente sin renunciar a sus intereses y propuestas estéticas.”⁷⁴

Para la década de los ochenta, el campo cinematográfico colombiano ya contaba con instituciones bien definidas como el cineclub y la cinemateca que son el indicativo de la

⁷² Luis Ospina, *De la ilusión al desconcierto: Cine colombiano 1970-1995* (2007, Bogotá: Centro Ático Pontificia Universidad Javeriana, Escuela de Cine Universal Nacional, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Teleantioquia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

⁷³ ¡ACCIÓN! Cine en Colombia (Bogotá, Museo Nacional de Colombia, octubre 2007- enero 2008).

⁷⁴ Luis Alberto Álvarez, “FOCINE y el cadáver del cine colombiano”, *Kinetoscopio* vol.1 núm.4 (1990): 66.

evolución de la cultura cinematográfica en el país, en cuanto a la realización de películas era un asunto intermitente, con periodos prolíficos y otros de escasez, lo cual también perjudicó la formación de la crítica en el país.

Crítica de cine en Colombia

La crítica de cine en Colombia no contó con un espacio formal de formación académica más allá de algún seminario especializado o un taller. Los críticos de cine de este país han sido en su mayoría autodidactas y han complementado este oficio con su formación como escritores, comunicadores, abogados o periodistas.⁷⁵ Las primeras plumas sobre el fenómeno cinematográfico en Colombia fueron elaboradas por los autores que mejor comprendieron y analizaron las corrientes del progreso a finales del siglo XIX: Clímaco Soto Borda, Guillermo Valencia, Tomás Carrasquilla y Luis Tejada, fascinados por el cine, plasmaron en sus textos el asombro del público, la innovación tecnológica y como empezaba a ser parte de la cotidianidad de los colombianos. Soto Borda comentó respecto a la primera exposición cinematográfica en Bogotá:

“El miércoles asistimos a la exhibición del cinematógrafo que trajo el señor Ernesto Vieco; y, aunque algo imperfecta la reproducción de los objetos, sea por falta de luz, por no colocarse esta en el exacto foco, por imperfección del aparato o por cualquier otra causa, bien merece verse aquello, siquiera sea para darse cuenta de lo que es el cinematógrafo, y también para que los que no conocemos mundo tengamos una leve enseñanza objetiva, por las vistas que se exhiben, de muchas cosas de que ni idea nos formamos, por ejemplo, el mar con sus olas que se precipitan unas en pos de otras, unas veces negras y amenazantes, otras chispeantes y juguetonas, ni más ni menos que como las horas de nuestra existencia; una plaza o Boulevard de París, con su aturdidor movimiento de coches, ómnibus, bicicletas, peatones, y decimos aturdidor porque la imagen es tan viva que nos parece oír con los ojos la inmensa algarada de aquella multitud, lo mismo que el rugir de las olas en la vista del mar, y el ruido aterrador de la locomotora que parece venírse nos encima con su enorme cadena de carros, vista que fue quizá la que más nos agradó por la corrección y exactitud de su reproducción, pues se cree oír el pitazo de la caldera, y al ver las bocanadas de humo que lanza el jefe de estación, nos provoca también encender nuestro cigarro.”⁷⁶

Seguidamente, durante la gestación de esta industria, surgió una serie de publicaciones periódicas especializadas en cine en distintas ciudades, las cuales pocas veces

⁷⁵ Julián David Correa, “Tinta y sombra. Escribir sobre el cine en Colombia”, *Cinémas d’Amérique latine*, vol. 27 (2019).

⁷⁶ *El Rayo X*, (Bogotá) septiembre 4 de 1897.

alcanzaban más de diez números. La revista *Cinematógrafo* (1908) de Bogotá, fue la primera publicación sobre cine conocida en el país, dirigida por Manuel Álvarez Jiménez y circuló semanalmente desde el 17 de septiembre de 1908. Esta publicación daba cuenta de la cartelera cinematográfica del momento, representaciones teatrales y la vida social artística. Por su parte, *El Kine* (1914)⁷⁷ de Sincelejo, fue fundada el 15 de febrero de 1914, como órgano de difusión del Salón Sincelejo, sucursal de la Empresa de Kinematógrafos, y editada por E. Castellanos & Cía con la intención de “instruir, moralizar y divertir”.

Posteriormente, se fundó *Olympia. Revista Cinematográfica Ilustrada* (1915), propiedad de los hermanos Di Domenico, dirigida por Hernando Bernal imprimían hasta cinco mil ejemplares por cada edición. Cuando llegó al número 100, pasó a llamarse *Películas* y fue dirigida por Francisco Bruno, sus textos sobre el espectáculo cinematográfico fueron de carácter intuitivo y empírico, ya que no contaba con alguna formación en cine, exaltaba las películas italianas y francesas. Igualmente publicaban poemas de Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni y Nicolás Bayona Posada, más las prosas de Luis Tejada, Armando Solano y Baldomero Sanín Cano⁷⁸. La revista se siguió publicándose hasta 1922.

Habría que esperar varias décadas para hablar de una verdadera crítica cinematográfica, publicaciones como *El Cine Gráfico* (1915) de Cúcuta, *Revista Colombia* (1919) de Bogotá, *El Cinematógrafo* (1920) de Cali y *Revista Cine Colombia* (1924), circulaban periódicamente como organismos de difusión de las principales actividades de las empresas cinematográficas y para hacer publicidad de películas próximas a estrenar.

La prensa también jugó un rol esencial para la crítica en el país a través de las columnas dedicadas al cine, un ejemplo de esto es Luis David Peña con sus columnas en los periódicos *La Jornada*, *El Tiempo* y *El Espectador*, desde 1948 y hasta 1952, consolidó una crítica de cine centrada en las películas extranjeras. Peña nunca se interesó en el cine colombiano, y sus aportes se basaron en el abundante material internacional que se proyectaba en las salas. Por otro lado, se encontraba Camilo Correa que buscaba la creación de un cine nacional, fundó la revista *Micro* y escribía en el periódico *El Colombiano* de

⁷⁷ Otras publicaciones de 1914 incluyen *El Cinema* y *El Correo del Cine*.

⁷⁸ Juan Gustavo Cobo Borda, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine: La crítica de cine en Colombia”, *Poliantea* vol. 7, núm. 12 (2011): 236.

Medellín bajo el seudónimo Olimac, buscó “contribuir en la revaluación del repertorio musical autóctono y en la creación de un ambiente propicio a la cinematografía criolla”. De escritura pasó a la praxis y se hizo cineasta sin mucho éxito.⁷⁹

En la década de los cincuenta, el periódico-revista llamado *Cine noticias*, dirigido por Alberto Rojas Gaona, reflejaba el estancamiento del campo cinematográfico del momento. Favorecían el cine proveniente de Hollywood, las casa distribuidoras enviaban comunicados y estas publicaciones las reproducían de forma literal. Se asemejaba más a una revista de farándula por la inclusión de chismes de romances, rupturas y las atractivas fotos de las estrellas. En cuanto al cine nacional comentaban:

“Ninguna película, ya sea bogotana, caleña o antioqueña ha tenido el aplauso del público. Es cierto que los teatros se han colmado de bote en bote... pero al público colombiano no podemos seguirlo estafando con “cosas” que dicen ser una película y no dejan de ser sino unas “mamarrachadas” del peor gusto”.⁸⁰

Por el contrario, en abril de 1955 apareció en Bogotá el primer número de la revista *Mito*, una publicación de gran influencia en el ámbito cultural colombiano que transformó la crítica artística, dirigida por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel. Apostaban por la libertad de pensamiento y se oponían a la censura por parte del Estado. En cuanto a la crítica de cine en *Mito*, incluyó textos de Antonio Montaña, Rafael Gómez Picón, Guillermo Angulo y Hernando Salcedo Silva. Éstos ejercieron la crítica de cine con un rigor novedoso, por ejemplo, la crítica realizada a la película *Nido de ratas* (1954) de Elia Kazan, contaban con opiniones que se oponían a las ideas que críticos de renombre internacional como Georges Sadoul y André Bazin habían expresado sobre Kazan. Asimismo, dio batallas contra la censura cinematográfica del momento que prohibió, en 1958, la proyección de *Rojo y Negro* (1942), basada en la novela de Stendhal que trataba de temáticas fascistas. Tenían un panorama variado del cine de entonces, criticaron al tiempo películas de Hollywood y de Cantinflas, mientras analizaban movimientos como el Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague Francesa. Cabe destacar que para este momento, Hernando Valencia Goelkel empezó

⁷⁹ Julián David Correa, “Tinta y sombra. Escribir sobre el cine en Colombia”, *Cinémas d’Amérique latine*, vol. 27 (2019): 34-43.

⁸⁰ Juan Gustavo Cobo Borda, “Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine: La crítica de cine en Colombia”, *Poliantea vol.7, núm.12* (2011): 237.

a destacarse en su labor como crítico de cine a nivel nacional, actividad que ejerció en distintas publicaciones como *Mito*, *Cromos*, *Eco* y en el periódico *El Tiempo* consolidándose cómo un hito de la crítica en el país.

En la década del 70, las nuevas olas del cine latinoamericano requirieron de una nueva crítica. En respuesta a esa necesidad las revistas *Guiones*, de Héctor Valencia y *Cine (mes)*, dirigida por Roberto Peña, contenía publicaciones que reflejaban problemáticas sociales latinoamericanas y nacionales. Ambas revistas contaron con colaboraciones de uno de los representantes del Cine Marginal y Político, el realizador Carlos Álvarez. En su obra Carlos Álvarez concibió el cine como un arma política, y afirmó que nuestra cinematografía empezaría solo cuando pudiera desprenderse de la industria hollywoodense o mexicana y de las búsquedas intelectuales de la Nueva Ola Francesa.⁸¹

Para la década de los setenta es necesario volver a traer a colación el Grupo de Cali, quienes publicaron cinco números de la revista *Ojo al cine* de la que Andrés Caicedo fue director, allí proponían una crítica beligerante, provocativa y contestataria, que hacía reclamos tanto políticos como estéticos. El Grupo de Cali estaba formado por un grupo de cinéfilos apasionados con un amplio conocimiento de la historia del cine, el club junto con la revista dejó, sin duda alguna, una huella en la cultura cinematográfica del país. Otra publicación de la década es *Cinematoca*, de la Cinematoca distrital de Bogotá una revista irregular de 1977 a 2000, la cual solo tuvo 12 números⁸² con aportes valiosos de valiosos de autores como Orlando Mora, Enrique Pulecio, R. H. Moreno Durán, Hugo Chaparro, Juan Manuel Roca, Amanda Rueda, Gilberto Bello, y Augusto Bernal, entre otros.

En la década de los ochentas surgieron una serie de publicaciones con el apoyo de la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE. La primera fue la revista *Cine*, que estuvo bajo la dirección de Hernando Valencia Goelkel estuvo en circulación desde el año 1980 hasta 1982 y alcanzó a publicar diez números. Fue un espacio que supo mantener su independencia y apartarse de la institucionalidad. En sus páginas se encargó de auspiciar una actividad crítica seria y divulgar las actividades cinematográficas de América Latina y

⁸¹ Julián David Correa, "Tinta y sombra. Escribir sobre el cine en Colombia", *Cinémas d'Amérique latine*, vol. 27 (2019:) 34-43.

⁸² Pedro Adrián Zuluaga, "Luchando contra la mortandad infantil", *Kinetoscopio* vol.15, núm. 73 (2005): 63.

Colombia.⁸³ Contaba con un presupuesto elevado que se reflejaba en la calidad de su diseño y en la generosidad con los autores para publicar sin límites en su extensión

En 1981 la Cinemateca inició la publicación de los *Cuadernos de cine colombiano a cargo de Jorge Nieto*. Hasta 1988 se editaron 25 *Cuadernos en total* con el apoyo de FOCINE, no obstante carecen de una verdadera postura crítica.⁸⁴ Por otro lado, la revista *Arcadia va al cine*, es tal vez la que mejor encapsula el cine nacional bajo FOCINE, bajo la dirección de Augusto Bernal Jiménez, uno de sus mayores logros fue su enfoque particular en el cine colombiano, rescatando el cine que se estaba produciendo en las distintas regiones del país. La publicación estuvo vigente entre 1982 hasta 1990, a pesar de las limitaciones económicas logró sostenerse con destreza en algunos de los años más convulsos y difíciles que ha tenido el país.

Al observar brevemente la dinámica del campo cinematográfico colombiano, es claro que no se puede aplicar al pie de la letra la distinción de la heteronomía/autonomía propuesta por Bourdieu, la cual es importante para la consolidación de los campos de arte.⁸⁵ En el caso colombiano, dado el enorme gasto de la producción cinematográfica y su consiguiente dependencia de buenos rendimientos financieros, los realizadores no están totalmente libres de las presiones comerciales. La intervención estatal para financiar proyectos cinematográficos fue primordial para que existiera un campo cinematográfico en primer lugar, por lo tanto los oficios relacionados con el cine en el país nunca han estado totalmente libres de la tutela de los otros campos de poder. Después de realizar un recorrido sobre las publicaciones sobre cine en Colombia que surgieron a lo largo del siglo XX, se puede observar que en general han sido de corta existencia e intermitentes, éstas son el reflejo del campo cinematográfico y las constantes problemáticas con las que se ha enfrentado como la censura, la falta de fondos, la carencia de un flujo sustancial de producciones que a su vez ha impedido la formalización de una verdadera crítica. Su grado de heteronomía ha afectado

⁸³ Pedro Adrián Zuluaga, “Luchando contra la mortandad infantil”, *Kinetoscopio* vol.15, núm. 73 (2005): 63.

⁸⁴ Julián David Correa, “Tinta y sombra. Escribir sobre el cine en Colombia”, *Cinemas d'Amérique latine*, vol. 27 (2019): 34-43.

⁸⁵ Pierre Bourdieu. *The field of cultural production, Essays on Art and Literature*. (Cambridge: Polity Press, 1993) 40.

enormemente las características internas del trabajo, el contenido y la intención de las obras de los productores culturales.

“De las escaseces que en estos días hemos soportado, ninguna tan negra como la del cine. ¡Ya no podemos vivir sin la película! Con el maíz, el alumbrado y el combustible, ella entra en nuestras diarias necesidades.”

-Tomás Carrasquilla, *El buen cine*, 1918.

CAPÍTULO III:

Cine en Medellín

A finales del siglo XIX, La Villa de La Candelaria se encontraba en un estado de quietud, encerrada entre montañas aislada del resto del mundo, apacentada en los remansos de la religión. No obstante, gracias a un par de empresarios trashumantes, el primero de noviembre de 1898, se llevó a cabo la primera proyección cinematográfica en la villa a través de un *Proyectoscopio*. En *El Espectador* se anunció dicho evento, concluyendo que dicha máquina era digna de conocer y traía consigo el progreso para los medellinenses:⁸⁶

“En medio de la exhibición se expondrán muy bellas fotografías estereópticas tomadas asimismo en todas las partes del mundo, y serán el complemento de esta exhibición instructiva y amena, que en todo estará a la altura del gusto de la culta Medellín.”⁸⁷

Al año siguiente, el 24 de agosto de 1899, se llevó a cabo la primera presentación del *cinematógrafo*, un aparato más sofisticado que atrajo una gran cantidad de asistentes al teatro e irrumpió con la vida monótona de los parroquianos. Germán Franco Díez comenta sobre las transformaciones sociales que trajo consigo, diciendo que:

“Hasta la aparición del cinematógrafo las actividades de ocio estaban más o menos diferenciadas para las clases sociales: los ricos hacían paseos dominicales, montaban a caballo, disfrutaban de las zonas verdes del vecino sector de El Poblado, mientras los pobres, usaban una quebrada cercana para el baño dominical y jugaban dados a escondidas del clero. Y aunque algunas actividades masivas y públicas ya habían posibilitado que se reunieran ricos y pobres en un mismo espacio, el cine hizo que se encontraran todos y mezcló los modos de ver de la expresiones populares como el circo y los espectáculos de magia, con los de las expresiones preferidas por la élite, como la ópera y el teatro.”⁸⁸

El cinematógrafo fue rápidamente acogido por los espectadores de las distintas clases, y más que un medio de comunicación se convirtió en un espacio de encuentro donde ocurrieron todo tipo de transformaciones culturales y sociales. Con su llegada, se llevó a cabo la construcción de los primeros espacios propicios para proyectar cine en Medellín, como el

⁸⁶ Edda Pilar Duque, “Cine en Medellín”, *Territorio cultural* Núm. 3 (2000): 74.

⁸⁷ “El proyectoscopio de Edison”, *El Espectador* (Medellín) 29 de octubre de 1898.

⁸⁸ Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013) 4.

Teatro Circo España en 1909, obra del arquitecto Horacio Rodríguez. Diez años después, se inauguró el Teatro Bolívar, construido sobre la antigua estructura del Teatro Medellín como se le conocía en 1916; su estructura original databa de 1836. Finalmente El 4 de octubre de 1924 se realizó la inauguración oficial del Teatro Junín de Medellín. Su impulsor fue Gonzalo Mejía, quien al año siguiente, fue el encargado de producir y escribir la primera película de la región, *Bajo el cielo antioqueño* (1925).

Seguidamente, empezó a manifestarse el deseo de llevar a cabo producciones propias a pequeña escala, en donde se registraron imágenes de la cotidianidad de los medellinenses; los parques principales, riñas, juegos de niños y corridas de toros. Años después, gracias a ayuda extranjera trajeron el cinematógrafo Pathé, el cual “incluía motivos muy distintos a los conocidos hasta entonces: filmes de ficción, donde se contaban historias totalmente inventadas o que imitaban lo real. Ya no se trataba de presentar documentos despojados de toda interpretación, dirigidos sólo a ilustrar”⁸⁹

A simple vista Medellín parecía ser una tierra idónea en donde la apropiación del cine empezaba ver sus frutos, no obstante la sociedad antioqueña siempre se ha caracterizado por el acatamiento del orden tradicional. Debe reiterarse que, si bien la sociedad antioqueña desde la década de los veinte asistía a un proceso acelerado de modernización desde el punto de vista del desarrollo y el crecimiento urbano, también se resistía a aceptar cambios que alteraran el orden moral vigente. Surgieron todo tipo de acusaciones en contra del cine, como los efectos negativos que podía tener sobre la salud, entre los que se incluyeron la pérdida de la visión, el mutismo y la locura. Muchas de las campañas eran dirigidas exclusivamente a las mujeres, ya que su rol en la sociedad antioqueña era vital para mantener los valores religiosos en la familia, según Catalina Reyes en su trabajo sobre la vida cotidiana en Medellín:

“El modelo mariano no era fácil de imitar en la vida cotidiana de una ciudad cada día más moderna. Existían imaginarios tentadores y formas de resistencia que se oponían a estos arquetipos ideales. En la prensa católica aparecieron frecuentes quejas contra la coquetería femenina, contra la moda, las malas lecturas, el cine y los deportes femeninos. En pocas

⁸⁹ Edda Pilar Duque, “Cine en Medellín”, *Territorio cultural* Núm. 3 (2000) 75.

palabras, se descalificaba la atracción por el mundo moderno, que tenía su escenario fuera de los muros del hogar y que competía con los valores católicos.”⁹⁰

No obstante, después de la fundación del Cine Club de Colombia en Bogotá en 1949, el movimiento cine clubista se extendió por las principales ciudades del país, apareció entonces el Cine club de Medellín en el año de 1951, un espacio para fomentar y criticar la cinematografía, gracias a la iniciativa de Camilo Correa⁹¹ y Darío Valenzuela. Dicho club era una asociación de carácter privado, que para ser socio se debía pagar una cuota de afiliación, la cual otorgaba dos entradas para las películas. El club solo funcionó dos meses ya que fue perseguido y censurado por parte de las autoridades eclesiásticas y conservadoras por el temor a los cambios de carácter cultural que provocaría en la sociedad por ser considerado un símbolo de inmoralidad y depravación.⁹² Por lo tanto, Correa renunció a la presidencia y lo hizo saber mediante la siguiente carta:

“[...] Me mueve tomar esta determinación el hecho de que el funcionamiento del Cine-club —pese a que tiene antecedentes nacionales con dos años de vida— ha sido tomado como motivo de escándalo, y ni yo ni ninguno de los socios de la entidad tenemos interés en aparecer como escandalosos, cuando únicamente quisimos dar a nuestra ciudad lo que consideramos honestamente una nueva cátedra de cultura.”⁹³

Sin embargo, esto no detuvo las proyecciones cinematográficas en su totalidad ni mucho menos su apropiación. Se reabrió el Club cinco años después por iniciativa de Alberto Aguirre, Iván Maya y René Uribe Ferres. Esta nueva etapa del club se vio complementada por la creación de la revista *CINE*, que se definió a sí misma en su primer número en 1957, cómo “una revista de arte”. La publicación fue fundada y dirigida completamente por Alberto Aguirre y auspiciada por el Cine Club de Medellín.

En el primero número se lee: “[...] Por el universalismo de su difusión y por su capacidad poética, el film es hoy la única oportunidad que tiene el pueblo de ponerse en contacto con el arte [...]”. Esta edición incluyó no sólo noticias del cine sino, además, el texto de la alocución del Papa Pío XII del 21 de junio de 1955, quien advirtió sobre los peligros morales a la hora de transmitir contenidos poco; una entrevista con Robert Aldrich;

⁹⁰ Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, Premios Nacionales Colcultura, 1996) 173.

⁹¹ Asimismo dirigió la revista de cine *Micro* y fundó las productoras de cine Cofilma y Procinal.

⁹² Luis Alberto Álvarez, “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989) 265.

⁹³ Edda Pilar Duque, *Veintiún Centavos de Cine* (Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1988) 79.

notas sobre el sonido en el cine, textos de Eisenstein, Pudovkin y Alexander; iniciación a la técnica del cine, un cursillo preparado por la dirección de la revista, el cual prometía dar a sus lectores por entregas; y críticas de algunas películas y de libros.

El segundo número de *CINE* se publicó a fines de 1957. En su nota editorial escribió Alberto Aguirre sobre cómo fomentar la industria del cine en Colombia; contenía además noticias del festival de Cannes; temas de cinematografía como análisis visual, selección de planos, los teóricos del film; y comentarios de Guillermo Angulo sobre Riccioto Canudo. También entrevistó a los documentalistas italianos Mario Craveri y Enrico Gras, y se publicó el resultado de la encuesta del Cine Club sobre las películas que se habían presentado. Alberto Aguirre expresó la dificultad para continuar la edición de la revista, ya que él prácticamente era el encargado de todas las funciones. Por esta razón *CINE* sólo tuvo dos ediciones.⁹⁴

Para el año 1963 el abogado y crítico de cine, Orlando Mora, se vinculó como socio del Cine Club de Medellín. En ese entonces proyectaban dos veces al mes, los martes, en el Teatro Colombia. Entre 1969 y 1971 Mora asumió la dirección del Cine Club, la programación se realizaba por ciclos en los que cada película estaba antecedida por una presentación y posterior a su proyección se hacía un foro.⁹⁵

El vacío dejado por la revista *CINE* fue ocupado por otra publicación similar dedicada al séptimo arte, denominada *CUADRO* del cual lograron editar ocho números. En el primer número, publicado en el año 1970, se anunciaba cómo una *Revista Bimestral*. Se publicó con el apoyo financiero del Cine Club de Medellín, como una estrategia para la formación de públicos; de nuevo el promotor de la edición fue Alberto Aguirre. Su contenido tenía un carácter subversivo y manejaban temáticas anti hegemónicas, un ejemplo de ello es el artículo “El Che dibujado por la CIA”, que Carlos Álvarez que había sido escrito originalmente para el Magazín Dominical de *El Espectador* de Bogotá, pero había sido rechazado con el pretexto de que “estaba escribiendo sobre política y no sobre cine”.⁹⁶

⁹⁴ María Cristina Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006) 464.

⁹⁵ Viviana Escorcía Cardona, “Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”, *Revista Luciérnaga Audiovisual* Vol. 1 Núm.1 (2008): 8.

⁹⁶ María Cristina Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006) 466.

En 1977 cerró el Cine Club de Medellín, ya que para su sostenimiento requería gestionar una gran cantidad de recursos, eventualmente el grupo de colaboradores se dispersó.⁹⁷ Para el cine de nuestra ciudad, el Cine Club de Medellín se constituyó como el primer y por mucho tiempo, único espacio para la formación cinematográfica al que asistieron, entre muchas otras personas como Luis Alberto Álvarez, Álvaro Sanín y Víctor Gaviria, hay quienes le atribuyen a la precariedad como un punto clave para la gestación de la cinefilia en la ciudad.⁹⁸

En la década de los setentas y ochentas, el cineclub alcanzó una mayor difusión en las universidades, ya que aprovechaban el cine de autor como una expresión artística portadora de mensajes políticos. El Cine Club Mundo Universitario fue fundado en mayo de 1974 por un grupo de universidades de Medellín, bajo la coordinación de Álvaro Ramírez, quien se desempeñaba como crítico de cine en *El Colombiano*. En una entrevista realizada para la revista *Arcadia Va al Cine*, cuenta su experiencia en el Cine Club:

“El Cine club Mundo Universitario funcionaba por sistema de socios carnétizados que se suscribían por un año y que recibían como beneficio descuentos en la boletería y ejemplares gratis de la revista *Cine Club Mundo Universitario*. Además los socios tenían el privilegio de poder organizar, conjuntamente con el Cine club, la presentación de películas para grupos especiales. Las proyecciones, en 16 y 35 mm, se realizaban en el Teatro Dux y en el Teatro Avenida, los sábados por la mañana, dos veces al mes”.⁹⁹

Otro club importante fue el Ukamau, que se fundó en 1977 adoptando el nombre del grupo de Jorge Sanjinés y cuyo significado en lengua aymará es “Así es”. Fue en Mérida, Venezuela, donde Álvaro Sanín conoció a Jorge Sanjinés, director boliviano de importantes películas de denuncia. Allí sentaron las bases para un Cine club caracterizado por su militancia y enfoque político, antes que el aspecto cinematográfico. Ukamau llevó cine con valor revolucionario y estético a sectores populares, colegios, sindicatos, comunidades indígenas y pueblos de Antioquia. Se propusieron también a realizar cine, pero por falta de

⁹⁷ Carlos Mario Pineda Echavarría, “El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010” (Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2014).

⁹⁸ Luis Alberto Álvarez, “El cine desde finales de los años 50 hasta hoy”, *Historia de Antioquia*. (Medellín: Presencia, 1988) 460.

⁹⁹ Laura Zoar Blanco Adarve, “Cineclub UC: 40 años educando el ojo” en *El Espectador*, 2015.

recursos, nunca fue posible. También tuvieron su propia publicación, Revista *Ukamau* a cargo de Gonzalo Mejía, solo consiguieron editarla hasta el cuarto número.¹⁰⁰

La creación de la Cinemateca El Subterráneo, en el año 1975, por la iniciativa de Jorge Farberoff y Francisco Espinal, conocido como “Pacholo”, representa la etapa subsiguiente de los cineclubes, ya que este inauguró la etapa de las salas dedicadas exclusivamente al cine-arte en la ciudad, funcionaba con un sistema de taquilla y funciones abiertas, con tres funciones diarias. Esta nueva forma de proyección difería al del Cine Club de Medellín porque ya no era un requisito asociarse y pagar una mensualidad para asistir, por lo tanto, democratizaba el acceso al cine de calidad para todos.¹⁰¹ El nombre provenía del movimiento norteamericano llamado *underground* y no como popularmente se creyó, que se debía al lugar que albergó la institución en su segunda etapa, el sótano del edificio de la compañía de seguros Suramericana.¹⁰²

El público era variado y provenían de distintos lugares de la ciudad, pero en su mayoría eran jóvenes inquietos, con deseos de estudiar el cine como material cultural, político y artístico. Este espacio contribuyó a la cinefilia en dicha generación de jóvenes por el tipo de películas que presentaba y la introducción de las obras de grandes directores que nunca antes se habían visto en la ciudad. La cinefilia trajo consigo el deseo de realizar películas propias, por ello se creó un Concurso de Súper 8, El Subterráneo no alcanzó sino a realizar dos versiones, ambas ganadas por Víctor Gaviria: la primera en 1979 con la obra *Buscando tréboles*, y la segunda con *La lupa del fin del mundo*, en 1980.

Cabe destacar el rol de Luis Alberto Álvarez dentro del Subterráneo, la primera publicación sobre cine en la que participó fueron precisamente los boletines mensuales que surgieron para acompañar la programación de la cinemateca, en donde Álvarez era el encargado principal de la redacción junto con Elkin Obregón quien aportó con sus

¹⁰⁰ Viviana Escorcía Cardona, “Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”, Revista Luciérnaga Audiovisual Vol. 1 Núm.1 (2008): 12.

¹⁰¹ Óscar Mario Estrada (Dirección). (2007). La Película de Pacholo [Película]. Colombia. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2004-2013). Patrimonio Fílmico Colombiano. (<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/117b.htm#toma7>, Productor) Recuperado el 06 de enero del 2019.

¹⁰² Carlos Mario Pineda Echavarría, “El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010” (Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2014).

ilustraciones, dicho proyecto duró cuatro años y resultó en la publicación de más de doscientos boletines. Asimismo jugó un rol esencial en la formación de una primera generación de discípulos cinéfilos, Víctor Gaviria amplía al respecto:

“Bien que mal, la primera generación de pupilos que se acercó a Luis Alberto Álvarez, a la que pertenezco, lo hizo con la intención de aprender a partir de su riquísimo conocimiento del cine, a hacer cine. Lo escuchamos durante años en el patio de su casa y recibíamos con un aspecto religioso, sacando conclusiones atropelladas sobre cómo debían ser, dicho ampulosamente, nuestras primeras ‘películas’.”¹⁰³

Una gran cantidad de los alumnos de Álvarez en esta etapa se convirtieron en importantes críticos de cine, realizadores y gestores culturales en las décadas del ochenta y noventa.

“Después, por la ley del crecimiento, nos separamos de su sombra para hacer nuestro precario camino personal y fuimos por el mundo tratando de hacer cine con los conceptos personales y emocionados que Luis Alberto fragmentariamente nos regaló. Huimos como pudimos de su abrumadora sabiduría, de sus juicios implacables y paralizadores hacia nuestros propios colegas, con quienes compartíamos el riesgo de equivocarnos al hacer cine colombiano.”¹⁰⁴

Una institución vecina también encargada de la difusión de la cultura cinematográfica, ubicada en el sector de Carlos E. Restrepo era el Museo de Arte Moderno de Medellín, que a partir del año 1986 crearon un Programa de Cine e inauguraron su primera sala de cine con una capacidad de 215 personas con ayuda de FOCINE. El comité de programación incluía a Martha Ligia Parra, Orlando Mora, Olga Castaño, Paul Bardwell, Luis Alberto Álvarez, entre otros. Dicho Programa de cine ofrecía ciclos novedosos de cine dadaísta y surrealista como “Luis Buñuel en México” en el cual presentaron copias originales restauradas de sus películas, asimismo contaron con invitados especiales como Frederik Wiseman, uno de los mayores representantes del cine documental. Además, durante la década de los noventa crearon un programa de cine itinerante por los barrios de Medellín, como Villatina, La Iguaná, Popular I, conocido como “Cine al aire libre”. No obstante, el Museo se enfrentó a una serie de dificultades económicas para hacer el mantenimiento adecuado para sus equipos y contaban con un catálogo limitado para su programación.

¹⁰³ Víctor Gaviria, “Prólogo” en *El cine en busca de sentido*, Santiago Andrés Gómez, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2012) 12.

¹⁰⁴ Víctor Gaviria, “Prólogo” en *El cine en busca de sentido*, Santiago Andrés Gómez, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2012) 13.

A modo de contextualización, en la década de los ochenta Medellín atravesaba un periodo de descomposición social por la altísima tasa de homicidios atribuidos a capos de la droga. Los jóvenes de los barrios marginales de la ciudad eran reclutados con frecuencia para engrosar los ejércitos privados de la organización denominada el Cartel de Medellín por la oleada de permanente violencia desatada entre distintas organizaciones narcotraficantes. En medio de la insuficiencia institucional para contener tales atropellos, la delincuencia común también se hizo habitual.¹⁰⁵

La clase dirigente no fue lo suficientemente eficaz a la hora de responder al desafío de construir la ciudad como espacio de encuentro y comunicación partiendo de un proyecto de modernización. Más bien enfocó sus proyectos a solucionar falencias de infraestructura urbana, y tendió a desconocer las necesidades de los habitantes asentados en las periferias de la ciudad. Consecuencias de la modernización sin modernidad.¹⁰⁶ Lo cotidiano fue entonces el estremecimiento social y la falta de seguridad que fundó el temor a salir a las calles de noche, y esto obligó a que todos los establecimientos comerciales cerraran entre las 6:00 y la 7:00 pm, y de esta manera se acabó la vida nocturna de la ciudad, cerraron cientos de estaderos, salones de baile, bares y teatros.

De igual manera, el campo cinematográfico de Medellín se vio afectado por la violencia generalizada, ya que las salas de cine comerciales y alternas ubicadas en el centro de la ciudad perdieron espectadores, provocando la clausura de éstos, incluyendo los cineclubes que se reunían allí. Además, los cambios o cierres de sedes de la Alianza Francesa, el Instituto Goethe, el de la Cámara de Comercio, y la coyuntura de la inundación en La Cinemateca El Subterráneo en el año 1989, dejaron un vacío en la escena cultural y cinematográfica de la ciudad difícil de llenar.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Federico Vega Naranjo, “Lo cotidiano y lo sensacional: Hechos y situaciones que suscitaron asombro en la sociedad medellinense durante la segunda mitad del siglo XX” (Monografía de grado, Universidad de Antioquia, 2012).

¹⁰⁶ Federico Vega Naranjo, “Lo cotidiano y lo sensacional: Hechos y situaciones que suscitaron asombro en la sociedad medellinense durante la segunda mitad del siglo XX” (Monografía de grado, Universidad de Antioquia, 2012).

¹⁰⁷ Carlos Mario Pineda Echavarría, “El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010” (Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2014) 58.

A pesar del panorama desalentador, la transformación del paisaje urbano de Medellín continuó en ascenso con la construcción de nuevos lugares dedicados a la lúdica, la recreación y la cultura fueron una constante, como muestra, en 1983 se construyó en el Cerro Nutibara, el Teatro al Aire Libre Carlos Vieco Ortiz. Ese mismo año se conformó la Orquesta Filarmónica de Medellín y salió al aire por vez primera la programación de la emisora cultural Cámara de Comercio de Medellín. Un año más tarde, en 1984, se inauguró el Planetario de Medellín Jesús Emilio Ramírez, y en 1985 se estableció el Palacio de la Cultura de Antioquia Rafael Uribe Uribe, en la antigua sede de la Gobernación de Antioquia.¹⁰⁸ La creación de nuevos espacios dedicados al fomento de la cultura daban un aliento de esperanza, entre estos se destaca el Centro Colombo Americano de Medellín¹⁰⁹, que ya era un era un espacio de tradición en el centro de la ciudad, la alianza que allí se llevó a cabo entre Paul Bardwell y Luis Alberto Álvarez fue esencial para la consolidación del campo cinematográfico y aportar a la escena cultural de la ciudad.

Paul Bardwell: Multiculturalidad y cine

Paul Cory Bardwell, nació el 22 de abril de 1955 en Northampton, Massachussets. Sus allegados consideraban que heredó el humanismo característico de Nueva Inglaterra, y que pasó su vida luchando por dichos ideales. Realizó sus estudios de administración de Empresas y lengua castellana en la reconocida Universidad de Gettysburg, y tan pronto logró graduarse, emprendió viaje por toda América Latina para mejorar la fluidez de su español, hasta que en 1977 llegó a la ciudad Medellín y decidió radicarse allí. Entre 1978 y 1979, trabajó como profesor de inglés en el Instituto Kennedy, luego en 1980 ingresó al Centro Colombo Americano como profesor y rápidamente fue ascendido como director encargado de la institución por la renuncia de Peter DeShazo. Finalmente, el 13 de abril de 1984 se nombró a Bardwell como director oficial, apenas con 28 años.¹¹⁰ Sus allegados concuerdan que era un hombre apasionado por su labor, un visionario y sobretodo un humanista.

¹⁰⁸ Fernando Molina Londoño, *Almanaque histórico de Medellín* (Inédito, 1996).

¹⁰⁹ La sede de Medellín fue fundada en 1947 como parte de un programa centros binacionales para reforzar relaciones diplomáticas en Estados Unidos y Colombia.

¹¹⁰ Rodrigo de J. García Estrada y otros. *Legado de una amistad: Centro Colombo Americano de Medellín 60 años* (Medellín: Centro Colombo Americano, 2007) 109.

Las salas de exhibición de cine alterno o de calidad en la ciudad escaseaban, y es justo en esta coyuntura que nace el Programa de Cine del Centro Colombo Americano, gracias a la alianza que se gestó entre Bardwell y Luis Alberto Álvarez, para algunos Álvarez-del cual hablaremos en detalle más adelante- definió la década por su rol de dinamizador del campo cinematográfico de la ciudad, gracias a sus aportes en la página de cine de *El Colombiano*, allí brindaba la posibilidad de apreciar el cine que se veía en las carteleras comerciales pero también ese cine que no se veía frecuentemente: los filmes y directores premiados en los festivales internacionales, como el de La Habana; el Nuevo Cine Alemán, los directores del cine clásico de Hollywood o de la era de la comedia muda norteamericana, o el neorrealismo italiano, entre otros. Su objetivo final era hacer accesible todo tipo de cine en la ciudad y el formar públicos críticos. Bardwell por su lado con su proyecto de la multiculturalidad se valía del arte como una herramienta para entender otras culturas, y si se considera el cine como “un espejo de la realidad”, entonces estos dos objetivos se complementaban muy bien y se pudieron llevar a cabo gracias al respaldo de una institución tan consolidada e importante como el Centro Colombo Americano.

El caso de Bardwell resulta particular por el hecho de que su migración a Colombia no fue por motivos meramente económicos ni políticos, sino por una genuina atracción y pasión por el territorio, tanto así, que se consideraba a sí mismo un paisa oriundo de los Estados Unidos. Amó profundamente la ciudad de Medellín y en particular su centro, ya que consideraba que “el Centro de cualquier ciudad siempre es como el cruce de caminos donde llega todo el mundo de todas partes. El centro tiene una dinámica y recibe personas de todos los sectores socioeconómicos.”¹¹¹ La decisión de mantener la sede del Centro Colombo Americano en el centro después del atentado de 1989 en donde quedó destruida la biblioteca y buena parte de las instalaciones de la calle Maracaibo¹¹², fue algo temerario de su parte, pero Bardwell lo consideraba necesario ya que se encontraba en un punto estratégico en donde convergían personas de todas las ídoles y estratos.

Esta lucha por el centro, fue una de las piezas más importantes de su labor, el Centro Colombo Americano bajo la dirección de Bardwell concibió un proyecto de ciudad

¹¹¹ “Entrevista a Paul Bardwell”, *Centropolis*, julio de 2003.

¹¹² Pedro Adrián Zuluaga. “Tenías que decir que sí.”, 2004.

integrador, se convirtió en un complejo cultural en donde se apreciaba la diferencia y precisamente “esa era la savia de la que surgió una convicción que acompañaría a Paul tercamente en los últimos años de su vida: el multiculturalismo como proyecto del Colombo, la bienvenida a lo distinto como carta de navegación.”¹¹³ Se reinauguró la galería de arte contemporáneo reconocida internacionalmente, una nueva biblioteca, luego dos salas de cine que fueron complementadas con una programación única en toda América Latina y la aclamada revista de cine *Kinetoscopio*.

La transición del centro binacional a un centro cultural se logró a través de la llegada de especialistas, artistas, poetas, fotógrafos y músicos internacionales a la institución con el fin de crear un espacio para construir la paz con las artes y el contacto con distintas culturas, el objetivo final de Bardwell era crear un equivalente del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París en la ciudad de Medellín.

En cuanto a la multiculturalidad:

“Desde comienzos de los años ochenta puso a circular como principio de su misión un concepto que sólo consiguió definir en los inicio de 2000: multiculturalismo, una suerte de terapia estética que fomentaría la tolerancia y el respeto a través de evidencias tan concretas como las dos salas de cine independiente; la galería de arte contemporáneo de la ciudad; un centro de documentación en cine y arte, único en el país; una colección de películas en vídeo, digan de una videoteca de primer mundo; los intercambios artísticos con otros países, con predilección por los del hemisferio sur; la danza africana contemporánea; una librería con material en otros idiomas; un café restaurante distinguido por su diseño y comida; y esta revista, que con el presente número comienza a celebrar 15 años de publicación continua, y sobre todo, siempre fiel a sus principios.”¹¹⁴

No es un término que Bardwell se haya dedicado a definir puntualmente ya que no fue un hombre de conceptos, optaba por actuar. Se dedicó a crear una serie de proyectos con un énfasis en el arte para llevar su mensaje de tolerancia y respeto por la diferencia a todos los habitantes de la ciudad, como por ejemplo, el taller de documentales que se llevó a cabo en el barrio Santo Domingo o la exposición de fotografía sobre las negritudes de San Francisco, California, y en el sentido contrario, se encargó de una exposición de fotografía itinerante por varias ciudades de Norteamérica titulada “Hecho en Medellín” con el fin de

¹¹³Rodrigo de J. García Estrada y otros, *Legado de una amistad: Centro Colombo Americano de Medellín 60 años*. (Medellín: Centro Colombo Americano, 2007).

¹¹⁴Juan Luis Mejía, “Paul: un homenaje a la vida misma”, *Kinetoscopio* Vol. 14, núm. 71 (2004): 14.

acercar al mundo a dicha ciudad. Por lo tanto, el cine fue una de las muchas herramientas para alcanzar la multiculturalidad, a través de las alianzas con países como Estados Unidos, Alemania y Francia, se crearon ciclos de cine africano, de cine de autor, de los clásicos de MGM y Disney, el festival de cine europeo Eurocine, entre otros.

Otro elemento a destacar es su formación en administración de empresas, ya que los asuntos culturales también requerían una disciplinada gestión empresarial para lograr su permanencia en el tiempo. Su metodología consistía en convocar grupos de personas igualmente apasionadas con la cultura y el arte, y hacerlos sus amigos. A través de la acumulación de capital social creó una red internacional de patrocinadores que lo apoyaron fielmente en su ambición de hacer el arte accesible a todos cuando disminuyeron las ayudas por parte del estado norteamericano. Sí bien, las ganancias de su empresa cultural no se podían evidenciar en cifras, bastaba con saber que los habitantes de Medellín tuvieron a la posibilidad de ampliar sus horizontes, de entender el mundo, de comprenderse a sí mismos, a través de las páginas de un libro, en el plano de una película o en una revista.

Como conclusión, su visión empresarial transformó el centro de enseñanza en pocos años de unas aulas para la enseñanza del inglés, pasó a ser un establecimiento múltiple de aprendizaje y cultura. Además se convirtió en uno de los espacios más significativos para el campo cinematográfico de la ciudad durante la década de los noventa y principios del 2000, gracias a su altruismo sin prejuicios de ningún tipo, concibió el proyecto de la multiculturalidad, que a pesar de no tener una definición puntual, dio como resultado una serie de proyectos artísticos y culturales que buscaban construir una conciencia intercultural, siendo el cine una de las herramientas más importantes, labor que ejerció hasta su muerte en el año 2004. Para finalizar con palabras de Paul, “nosotros necesitamos ser sensibles a las diferencias culturales para abrir a los ojos y ampliar a los horizontes. Ser sensibles significa ser tolerantes. La intolerancia es un producto de la ignorancia. La ignorancia puede conducir a sentimientos de amenaza. Al promover la educación multicultural contribuiremos a incrementar la tolerancia y la calidad de vida.”.¹¹⁵

¹¹⁵ Juan Alberto Gaviria, “En la hora más sublime”, *Kinetoscopio* vol. 14 núm. 71 (2004): 5.

Luis Alberto Álvarez: El corazón que latía a 24 cuadros por segundo

Luis Alberto Álvarez Córdoba, nació el 21 de junio de 1945 en la ciudad de Medellín. Sobre su infancia Álvarez comentaba que: “era un niño solitario (el menor de tres hijos y único hombre), mis hermanas eran grandes. Crecí leyendo libros y, en lugar de irme a jugar fútbol, me iba a cine. El fin de semana me veía por lo menos dos o tres películas. Era una pasión bastante intensa, pero nunca pensé que se convirtiera en algo sobre lo que iba a escribir mucho tiempo después.”¹¹⁶ Sus estudios secundarios los llevó a cabo en el Colegio San Ignacio de Loyola y en el Seminario Claretiano en Bosa, Cundinamarca, allí, gracias a los jesuitas, realizó su primer curso de cine en quinto de Bachillerato, en donde le proporcionaron las primeras herramientas para apreciar el cine de otra manera.

Seguidamente llevó a cabo sus estudios superiores de Teología entre los años 1966 y 1970 en distintas ciudades europeas, como Roma, Wurzburg, Frankfurt y Spaichingen. Allí asistió a Cineclubes especializados para seminaristas, ya que no les era permitido asistir a espectáculos públicos, allí conoció al padre jesuita Angelo Arpa, quien era amigo cercano de renombrados directores como Federico Fellini, Alessandro Blasetti, Pier Paolo Pasolini y Roberto Rossellini. En Roma se le abrió el mundo cinematográfico de manera insospechada y empezó a adquirir revistas especializadas en cine, a leer todo lo que podía sobre cine e incluso asistió a películas que les eran prohibidas a los seminaristas como *Weekend* (1967) de Jean-Luc Godard.

“El cine era algo casi clandestino [en Alemania]. Uno iba a un teatrúcho miserable en el que un tipo que se llamaba Rainer Werner Fassbinder presentaba una película como *Katzelmacher* de la que se escribía en los periódicos, hablando de él como una persona que hacía teatro, que estaba haciendo cine, que era un talento tremendo, mientras que otros decían que era sólo un amateur, que no tenía idea de hacer cine, que era puro *plof*. Y así fueron apareciendo otros por la misma época como el Herzog de *Señales de vida y Los enanos*.”¹¹⁷

Durante su estadía en Alemania, presenció la gestación del Nuevo Cine Alemán y la consolidación de directores como Werner Rainer Fassbinder, Werner Herzog, y posteriormente Wim Wenders, que contaron con apoyo financiero estatal para hacer realidad

¹¹⁶ María Lucía Castrillón, “Soy el que estaba adentro”, *Kinetoscopio*, Vol. 07, núm. 37 (1996): 47.

¹¹⁷ Hugo Chaparro Valderrama, “Conversación con Luis Alberto Álvarez: Pasión y gloria de una cinefilia”, *Magazín Dominical* núm. 276 (1988).

sus visiones creativas, Álvarez estuvo presente en distintos rodajes, experiencia que lo marcaría para el resto de su carrera. Particularmente tuvo una fijación con la obra de Fassbinder, quien a su vez poseía una sensibilidad sumamente crítica frente a la vida, en su obra cinematográfica exploró temáticas controversiales como el racismo, la sexualidad, entre otros a través del melodrama y la reflexión profunda. Se enfocó en los grupos marginalizados y oprimidos de la sociedad alemana, utilizando el amor como motivo narrativo, capaz de superar la inestabilidad propia de la vida, la injusticia y la falta de fortuna.

Finalmente en el año 1971, Álvarez se ordena como sacerdote y como todo un apasionado por el cine. El año 1972 es de suma importancia debido a que es aquel en el que regresó a Colombia, y empezó su recorrido como el gran gestor de la apreciación cinematográfica por medio de la prensa.¹¹⁸ En un primer momento trabajó en el periódico *La Patria* de Manizales escribiendo una columna sobre cine semanalmente durante un año y medio. Luego se dirigió a Medellín y empezó a asistir al Cineclub de Medellín en el Teatro Colombia (para este momento el club se encontraba languideciendo), allí se vinculó con Alberto Aguirre y Orlando Mora, personajes importantes del campo cinematográfico del momento.

También era un personaje que gozaba de un gran capital cultural, ya que tenía grandes conocimientos sobre música clásica, en particular la ópera y sobre todo el cine, sus dos mayores pasiones:

“la ópera y el cine tienen para mí la misma raíz: en el fondo son dos maneras de contar historias apasionadamente, de gente, de romances, de amores, de pasiones... La palabra para ópera en italiano es ‘melodrama’ y el melodrama es una de las cosas más permanentes en el cine. Y es sencillamente el poder presentar la historia de alguien, de una persona, de una pareja, de una manera que envuelva al espectador, que lo emocione, que lo entusiasme. Y tanto la ópera como el cine logran lo mismo de maneras diferentes. En ambas la música tiene una función muy importante.”¹¹⁹

En 1973 incursionó en la radio donde tuvo un programa de información y crítica cinematográfica en Radio Bolivariana, emisora cultural de la Universidad Bolivariana, asimismo, tuvo una serie de programas sobre música clásica, ópera y cine en HJCM de la

¹¹⁸ Carlos Mario Pineda Echavarría, “El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010” (Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2014) 58.

¹¹⁹ María Lucía Castrillón, “Soy el que estaba adentro”, *Kinetoscopio* Vol. 07, núm. 37 (1996): 51.

Cámara de Comercio de Medellín. Y para ese mismo año empezó a escribir su página semanal de crítica e información cinematográfica en el periódico *El Colombiano* de Medellín, que publicó por más de 20 años y que ha servido de escuela fílmica a todo aquel que lo ha consultado.

Por su dominio de la historia del cine, la apreciación cinematográfica y la apreciación musical, llegó a ser docente en varias universidades, entre ellas: Universidad Pontificia Bolivariana, Facultades de Arquitectura y Diseño; Universidad Nacional, Facultad de Arquitectura; Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicación Social. En 1973 empezó a trabajar en el Centro Colombo Americano de Medellín haciendo ciclos y seminarios de cine como Entender el Cine, Historia del Cine I y II, David Griffith, Charles Chaplin, posteriormente en la década de los noventa cofundó *Kinetoscopio* y se desempeñó como jefe de redacción en sus primeros años y también tuvo la oportunidad de realizar los cortometrajes *El niño invisible* (1985) y *Priester am Rande del Grosstadt*, un medimetraje documental para la televisión alemana.

En cuanto a su sacerdocio, se encontraba muy marcado por su amor a la cultura, además se formó en tiempos del Concilio Vaticano II, cuando la Iglesia tuvo una apertura muy grande a los hechos de la cultura, por ende, su espiritualidad nunca se opuso a su labor como crítico, antes bien, la mirada de cristiano y de humanista le permitieron ser objetivo con sus críticas, así se tratara de sus amigos cercanos como Víctor Gaviria o Sergio Cabrera. Una de las mayores convicciones de Álvarez fue la difusión del conocimiento y de la cultura, que nació como la necesidad de comunicar lo que sentía sobre las películas. Su labor como docente y crítico se sintetizaba en disfrutar cosas y transmitir las. Era un personaje que creía firmemente en el poder de las imágenes:

“El cine es de alguna manera el espejo de un país, refleja mejor que ninguna otra cosa la identidad, mucho más que su literatura o que cualquier otra manifestación, las imágenes tienen un poder particular. Por ejemplo, viendo las películas documentales de los años treinta, de los años cincuenta, los noticieros que están ya olvidados, allá metidos en Patrimonio Fílmico y casi nadie los conoce, de repente reconozco lo que era Colombia en los años cincuenta, a pesar de que sean noticieros malos, pero hay una veracidad, hay algo que ningún periódico es capaz de contar, ni ningún historiador; hay un modo como la gente se mueve, como la gente actúa, como se viste, el ritmo de vida que el cine capta de inmediato y queda ahí imborrablemente. Ahora si es una película de argumento, también refleja muchísimo lo es la vida de la gente, del momento en que se hizo esa película. El mal cine, mientras más

viejo, a veces es más valioso, es decir, porque ya no importa si la película valía la pena o no, pero de todos modos es un documento de realidad completamente imprescindible.”¹²⁰

Otra característica de su oficio fue la importancia que le dio a la formación de públicos críticos, sobre lo cual afirmaba que:

“No se trata de intelectualizar el cine, ¡Que tal! Se trata de profundizar. Sucede como con el fútbol. Uno puede emocionarse con un gol, pero en la medida en que alguien sepa por qué ese gol es bueno, qué significa, quién fue el goleador, etcétera, más lo disfruta. Su emoción es con conocimiento de causa. La ignorancia no hay que conservarla en nada.”¹²¹

Su objetivo final no era dificultar la apreciación cinematográfica para el público general, sino que realmente comprendieran el ‘buen cine’ y sobre todo hacer accesible todo tipo de cine en la ciudad, ya que consideraba que la cultura es un ejercicio de la vida cotidiana. Compartió sus conocimientos sin restricciones ni censuras, su objetivo fue elevar el nivel cultural de los jóvenes para que crecieran de manera íntegra. Su postura frente a la crítica de cine en Colombia:

“Todos los oficios relacionados con el cine resultan en Colombia particularmente espinosos. El de la crítica no lo es menos, sobre todo cuando su objeto directo es esa entelequia volátil, fragmentaria, casi siempre insignificante sufrida y continuamente al borde del no-ser que se llama ‘cine colombiano’. Esa crítica que en los medios de comunicación del país nunca ha obtenido una verdadera carta de ciudadanía, esa crítica que no ha tenido permanencia, comunicación ni organización entre quienes las practicamos, sólo ha podido centrarse en el cine colombiano en momentos aislados, durante festivales o en las escasísimas ocasiones de estrenos nacionales, con ocasión de ciclos bien intencionados organizados por instituciones universitarias o cineclubes o, en tiempos heroicos como los del Focine de antes, cuando una que otra película nacional comenzaba a demostrar que podía despertar interés más allá de las fronteras.”¹²²

Su crítica se caracterizaba por el deseo de afianzar el cine colombiano manteniendo un diálogo constante con los realizadores, abogaba por una producción constante de obras cinematográficas para poder consolidar la crítica en el país, para que ésta última pudiera enfocarse en las películas como tal, en reflexionar sobre los mensajes que estos buscaban transmitir, tratar de delimitar las estéticas netamente colombianas, preguntarse cuál era la finalidad misma de la creación cinematográfica en un país como el nuestro, plantear fórmulas

¹²⁰ María Lucía Castrillón, “Soy el que estaba adentro”, *Kinetoscopio* Vol. 07, núm. 37 (1996): 52.

¹²¹ María Lucía Castrillón, “Soy el que estaba adentro”, *Kinetoscopio* Vol. 07, núm. 37 (1996): 52.

¹²² Luis Alberto Álvarez, “El cine colombiano y la crítica: La necesidad del diálogo”, *Páginas de Cine Vol.2* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1988) 61.

y experimentos de producción, distribución y exhibición, y dejar de lamentarse por las carencias del medio.¹²³

Como conclusión, César Augusto Montoya sintetiza a la perfección la apropiación del cine en la ciudad:

“Medellín ha sido siempre tierra fértil de cinéfilos, cineclubes, críticos de cine y realizadores, empezando con don Gonzalo Mejía y su *Bajo el cielo Antioqueño* en la década del veinte. Luego Camilo Correa en las décadas del cuarenta y cincuenta como fundador del Cineclub Medellín, la revista de farándula y cine *Micro*, además de sus empresas productoras de cine Cofilma y Procinal. Alberto Aguirre, continuador del Cineclub Medellín y gestor de los ocho números de la revista de cine *Cuadro* [...] Luego vino en la ciudad un período inolvidable: los catorce años de proyección de cine de la Cinemateca El Subterráneo, bajo la dirección de Franciso Espinal “Pacholo”. Y fuer en 1980, en el segundo concurso de cine en formato súper 8 del Subterráneo, cuando su irrupción en la palestra cinematográfica un joven poeta influenciado en Werner Herzog que se ganó el primer premio con *La lupa del fin del mundo*: Victor Gavira. Pero es el trabajo erudito, humanista y metódico de crítica y formación en el cine que empezó a ejercer Luis Alberto Álvarez en varios medios de comunicación en especial a partir de 1974 en el periódico *El Colombiano*, el que marcó un derrotero cultural y cinematográfico.”¹²⁴

A pesar de los impedimentos, la cultura cinematográfica prevaleció gracias al esfuerzo colectivo por mantener el arte vivo en un contexto en donde parecía imposible. Paulatinamente surgieron iniciativas tanto de carácter público como privado para ayudar a legitimar el cine en la ciudad, la mayor parte de éstas desaparecieron, no sería hasta la década de los noventas que se instauró una institución realmente significativa y longeva que sigue en funcionamiento hasta la actualidad.

¹²³ Luis Alberto Álvarez, “El cine colombiano y la crítica: La necesidad del diálogo”, *Páginas de Cine Vol.2* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1988) 62-63.

¹²⁴ César Augusto Montoya, “Génesis de la revista *Kinetoscopio*”, *Kinetoscopio* vol. 15, núm. 73 (2005): 89.

“Entonces, hicimos lo correcto, creamos una revista de cine porque amábamos y seguimos amando el cine con pasión. Pero visto desde ahora, luce como la punta de un iceberg sostenido en un principio también por el aporte y contribución de muchas otras personas valiosas que le entregaron a la revista lo mejor de sí mismos.”

-César Augusto Montoya, *Kinetoscopio cumple 20 años.*

CAPÍTULO IV:

El Programa de cine del Centro Colombo Americano

La década del ochenta fue un momento clave para el Centro Colombo Americano gracias a una serie de coyunturas que cambiaron su rumbo como institución para los años venideros, según César Augusto Montoya:

“El Colombo en la década del ochenta no tenía teatro, y yo entré a trabajar como periodista en la biblioteca del Colombo Americano y fui asistente de Paul, y hacíamos unos ciclos de cine coordinados con la embajada norteamericana, el musical, el western y se programaban en la sala de cine que tenía la Cámara de Comercio en el centro. Le ponen la bomba al Colombo, en el 88 o 89 y Paul hace la gestión, no sólo nacional, sino mundial- porque eso fue mundial- de recoger plata para reconstruir el edificio, la visión que tenía Paul y se hizo el teatro. En el teatro fue algo que renació de las cenizas cierto, paradójicamente un mal trajo un bien, así es la vida de extraña. Y empezamos a hacer programación de cine...”¹²⁵

El Programa de Cine se gestó a partir de la inauguración de la primera sala de cine en 1989, meses después del atentado que sufrió la institución. En ese momento el Colombo se sumó a los espacios que divulgaban *cine arte* en la ciudad de Medellín en ese momento, que eran el Museo de Arte Moderno, La Cinemateca El Subterráneo y la sala del Museo de Antioquia.

Seguidamente surgieron tres iniciativas indispensables para la formación de públicos: la Colección de Vídeos, que contó con una gran cantidad de referencias de cine clásico y contemporáneo, el Centro de Documentación de Cine y Arte, que compiló libros, revistas de cine, fotografías, recortes de prensa, pressbooks de películas para la consulta de estudiantes e investigadores, y la revista *Kinetoscopio* que ha sido la revista especializada en cine más longeva del país.¹²⁶ Fernando Arenas comentaba sobre el aporte de la biblioteca a la formación de públicos en las subregiones del departamento:

“...el Colombo también tenía una muy buena influencia a través de la biblioteca y eso en la videoteca con entidades digamos departamentales, en los pueblos por ejemplo había una biblioteca determinada en un pueblo que necesitaban tal película, llamaban a la biblioteca del Colombo y ellos se las mandaban, era un trabajo muy coordinado en el que ellos servían como

¹²⁵ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a César Augusto Montoya, Medellín, 02 de Septiembre del 2019.

¹²⁶ Pedro Adrián Zuluaga. “Modelos de gestión exitosa: Centro Colombo Americano de Medellín”, *Manual de gestión de Salas alternas de cine* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004) 41.

digamos de difusores o de animadores culturales en ese aspecto para las regiones de Antioquia, algo muy importante el trabajo la biblioteca que en esa época lo hacía muy bien y ayudaba mucho pues a la circulación de las películas y todo eso.”¹²⁷

En 1999, gracias a la gran acogida que tuvo la institución en sus esfuerzos de divulgación y formación en cine y para adaptarse a las comodidades que ofrecían las nuevas salas multicines, inauguraron una segunda sala de cine con características modernas. En cuanto a su financiación, por fortuna la institución ha contado con una solidez financiera primordialmente por las matriculas de las clases de inglés y otra serie de alternativas (venta de espacios publicitarios, oferta de capacitaciones, participación convocatorias de apoyo a la cultura) que le permitió cierto grado de autonomía al Programa de Cine. Las tarifas para las entradas al cine, en su momento, eran de las más económicas de la ciudad, además su ubicación en una zona de afluencia como el centro les resultó muy ventajoso.

Eventualmente la taquilla pudo financiar otras iniciativas enfocadas en la formación de públicos como el Programa de video, un espacio para la exhibición de la producción audiovisual de realizadores locales, el apoyo logístico para los cineclubes Pulp Movies, Cinema Zombie y Kinetoscopio Cineclub, los cuales atendían a tres necesidades culturales distintas, contaban con una programación permanente y exhibiciones gratuitas, el programa de radio *Sala 7: Cine en todos los estados*, en asociación con la emisora 95.9 Cámara F.M. de la Cámara de Comercio de Medellín y una serie de talleres, seminarios y conferencias enfocados en la realización y la apreciación cinematográfica.¹²⁸

En cuanto a la programación de las dos salas de cine, favorecían películas diversas de cine arte con propuestas estéticas interesantes, obras que normalmente no circularían en las salas multicines del momento por ser consideradas polémicas, por lo tanto, la institución se encargaba de hacer una preparación previa para el público a través de foros, conferencias, ciclos del director en los cineclubes, entre otras estrategias. Sobre la programación comentaba Fernando Arenas:

“Yo me acuerdo también que me impresionó mucho una vez cuando estuvimos en el Festival de Cine de Toronto, eso fue como en el año tal vez 93 o 94 que llegamos allá, en Toronto

¹²⁷ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Fernando Arenas, Medellín, 23 de Agosto del 2019.

¹²⁸ Pedro Adrián Zuluaga. “Modelos de gestión exitosa: Centro Colombo Americano de Medellín”, *Manual de gestión de Salas alternas de cine* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004) 41-44.

fuimos una vez a una entidad cultural, a una cinemateca de allá y me puse a mirar el programa de cine que ellos tenían en esos días y eran exactamente los mismos programas que nosotros habíamos presentado hacía poco por esa época, es decir el Colombo no estaba en ningún momento atrasado o perdido de los circuitos, digamos de circulación del cine mundial en ese momento.”¹²⁹

Las alianzas con distintas entidades culturales fueron claves para obtener la variedad de la programación. La acogida de festivales y la exhibición de ciclos especiales, se logró por medio de contactos nacionales e internacionales con institutos de cine, cinematecas, embajadas y centros culturales.¹³⁰ En 1991 se llevó a cabo el seminario sobre el director Fritz Lang en colaboración con el Instituto Goethe y con el apoyo del Museo de arte moderno de Nueva York se organizó la muestra de cine Tesoros del MoMA. En años posteriores se organizó una muestra de cine en homenaje a la revista francesa *Cahiers du Cinema*, seminarios sobre documentales locales y la obra de François Truffaut, se presentaron ciclos de contenido muy variado, por ejemplo, el de contenido LGBTI, conocido como el ciclo rosa y el festival de cine infantil con el apoyo de la Cinemateca de Uruguay.

Génesis de la revista *Kinetoscopio* (1990-1996)

La revista *Kinetoscopio* o simplemente *Kineto*, surgió por iniciativa de Luis Alberto quien le sugirió a Paul, para complementar la programación del teatro, un folleto que incluyera la sinopsis y la ficha técnica de las películas del ciclo de cine europeo de ese año y las carteleras de las películas de estreno por el mundo. Su primera aparición fue en la forma de unas hojas tamaño carta fotocopiadas, hecho de manera artesanal, sencillo, con poco contenido crítico, en su portada se incluye una introducción escrita por César Augusto Montoya, co-fundador de la revista, en donde hace la siguiente invitación:

“Se proyecta el primer número del KINETOSCOPIO como una propuesta y alternativa de expresión cinematográfica para la ciudad de Medellín. Su nombre deriva de un arraigo profundo en el desarrollo e invención del cinematógrafo que nos remonta hasta el propio Edison y los hermanos Lumière. La utilidad y necesidad de este medio de expresión va unida a la actividad cinematográfica desplegada en la Sala del Colombo Americano, sus ciclos, los

¹²⁹ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Fernando Arenas, Medellín, 23 de Agosto del 2019.

¹³⁰ Pedro Adrián Zuluaga. “Modelos de gestión exitosa: Centro Colombo Americano de Medellín”, *Manual de gestión de Salas alternas de cine* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004) 46.

directores, las estrellas y los países. Serán bien recibidas sus sugerencias y contribuciones. ¡Y esperamos que disfrute de las películas!”¹³¹

El segundo número contaba con una paginación ampliada, mejor diseño gráfico e impresión de imprenta, la calidad de la revista mejoró en general, ya que contaba con un mejor presupuesto por la apertura de espacios publicitarios (de almacenes, librerías, restaurantes, bares locales), asimismo su contenido se empezó a complejizar paulatinamente, en dicho número se incluyeron los ciclos proyectados en los meses de abril y mayo, como el de Alfred Hitchcock, FIAF 50 años (Con la colaboración de la Federación internacional de Archivos Fílmicos y el Moma de Nueva York), Romy Schneider y Andrei Tarkovski. Incluyeron artículos y ensayos para complementar los distintos ciclos, por ejemplo, en el ciclo de Alfred Hitchcock con apoyo del Consejo Británico, incluyeron una cronología detallada de la filmografía de Alfred Hitchcock y un ensayo analizando su estilo como director.

Para el tercer número buscaron crear alianzas con los demás centros culturales de importancia de la ciudad, publicando sus carteleras para fortalecer los espacios de exhibición alternativa:

“Al llegar el tercer ejemplar del KINETOSCOPIO, queremos extender una voz de agradecimiento a todas las personas y entidades que nos han brindado su apoyo y colaboración. En este número hemos tratado de agrupar la programación de cine que ofrecen la salas del Colombo Americano, el Museo de Arte Moderno de Antioquia, igual que de las salas comerciales ciudad. Quisiéramos tener muy pronto la del Subterráneo y de esta manera llegar a ser un vehículo bastión de cine para la ciudad. Medellín necesita un flujo constante y creciente de buen cine que como decente alternativa de vida le salga al paso a las dificultades. Tenemos un espacio reservado para escuchar sus ideas, y poner en práctica las recomendaciones y colaboraciones.”¹³²

Víctor Gaviria apareció en la portada de esta edición y se incluyó una entrevista realizada por César Augusto Montoya con motivo de su participación en la muestra competitiva de Cannes, a partir de este punto se da inicio a la inquietud por el cine colombiano y su futuro, en números siguientes realizaron comentarios sobre el estado alarmante del cine colombiano y la poca intervención estatal en los artículos “FOCINE y el cadáver del cine colombiano” de Luis Alberto Álvarez y “Años 90: ¿Qué pasará con el cine

¹³¹ César Augusto Montoya, *Kinetoscopio* vol.1, núm. 1 (1990): 1.

¹³² “Editorial”, *Kinetoscopio* vol.1 núm. 3 (1990): 1.

colombiano?” de Carlos Eduardo Henao C. En su quinto número se estrenó un nuevo formato que muchos llamaban el ‘libro’, debido a su amplia paginación y a su formato. Allí reflexionaron sobre su primer año de existencia, lleno de sacrificios, obstáculos y las contribuciones que hicieron todo posible:

“En estos cinco primeros números no se ha escrito de otra cosa que no sea el cine. Proyectado en los ciclos y películas de Greta Garbo, Alfred Hitchcock, Andy Warhol, Romy Schneider, Andrei Trakovski, D.W. Griffith, Spike Lee, William Hurt, David Lean y Kira Muratova. Las salas de cine-arte de Medellín y la revista KINETOSCOPIO saludan de buena gana todas las complicidades por tratar de hacer del cine un arte vivo, contemporáneo y universal ¡Seguimos adelante!”¹³³

La formación de públicos y la pedagogía fueron sus principales designios, por tanto la creación de la sección de Luis Alberto Álvarez “Historia del Cine en 100 películas” a partir del sexto número fue un momento clave para la publicación, en donde de manera cronológica se presentaba una breve sinopsis de las películas más aclamadas por la crítica y significativas del cine hasta el momento. Entre las herramientas pedagógicas que se emplearon en este número se encuentra la programación de ciclos de cine diversos, la inclusión de ensayos sobre cómo se juzga una película y otro sobre los formatos proyección, reseñas traducidas de reconocidas publicaciones a nivel internacional. Otra estrategia empleada fueron los concursos en la contraportada en donde los ganadores se anunciaban el número siguiente, bastaba con identificar los nombres de la películas, en su nombre original, en español o en inglés de 10 fotogramas y los premios podían ser un bono anual para entrar gratis a las salas del Colombo y del MAMM, o libros sobre cine. Dicho concurso solo duró dos números

A partir del séptimo número se incluyeron las cartas que llegaban a la Dirección, en esta ocasión en particular adjuntaron correspondencia proveniente de la revista *DICINE* de México, *Enfoque, revista de cine* de Chile, de la Fundación Cinemateca Argentina y de Freunde Der Deutschen Kinemathek de Alemania, con respuestas positivas por parte de directores de distintas cinematecas y publicaciones de cine de otros países, asimismo recibieron buenas reseñas a escala nacional en la *Revista Diners* Colombia, las cuales son una pequeña muestra del alcance inicial de la revista.

¹³³ “Editorial”, *Kinetoscopio* vol.1 núm. 5 (1990): 1.

Gracias a la buena acogida de la revista, Álvarez decidió involucrarse de lleno en la publicación, en palabras de César Augusto Montoya: “Luis Alberto, el Gordo, nos vio crear los primeros números, el dos, el tres, el cuarto y él se demoró en entrar, pero él fue el curador”¹³⁴. El equipo de trabajo inicial estaba conformado por César Augusto Montoya, Paul Bardwell, Juan Guillermo López, Martha Ligia Parra, Fernando Arenas, Lía Máster, Santiago Andrés Gómez, Juan José Hoyos, Aldemar Betancur, María Lucía Castrillón, y cómo colaboradores ocasionales se encontraban Hugo Chaparro, Orlando Mora, Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao, entre otros.

El denominador común del grupo era la cinefilia, cada uno de ellos era un espectador intensivo, con películas, directores, momentos y espacios que fueron decisivos para su formación, muchos asistieron a la Cinemateca El Subterráneo en su apogeo, en donde pudieron presenciar por primera vez el cine de Polanski, de Bergman o de Cassavettes, asimismo participaron de otros espacios significativos como el Museo de Arte de Moderno y la Cámara de Comercio de Medellín que también contribuyeron con títulos, seminarios y ciclos diversos. Películas como *Gaslight* (1944), *Blow Up* (1966), *El Decamerón* (1971), hasta las series de televisión como Star Trek sirvieron de catalizadores de su ímpetu por el cine y lo audiovisual. Cabe mencionar un pormenor, se leía más cine del que se veía en realidad, a dicho ejercicio intelectual le llamaban “leer cine” era una especie de chiste entre los amantes del cine y tenían que recurrir a las columnas de cine en los periódicos o a las revistas, para poder instruirse sobre algún filme en particular ya que la oferta de los teatros era reducida o simplemente no llegaban ciertas obras a Medellín.¹³⁵

El cine para el cinéfilo no trata de un suceso insustancial, por lo contrario, es percibido como un reflejo de la vida cargado de conocimiento y símbolos que incitan a la reflexión, ya sea en el plano real o el imaginario. Las imágenes se quedan grabadas en la mente, causando una fascinación en el espectador que no se queda quieta, crece, estimula el hambre de conocer más y hacerse todo tipo de preguntas sobre las complejidades de la narración cinematográfica. Santiago Andrés Gómez, en cuanto al origen de su pasión por el cine, señalaba que: “encuentro en el cine un lugar donde encontrar sentido a un mundo que lo ha

¹³⁴ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a César Augusto Montoya, Medellín, 02 de Septiembre del 2019.

¹³⁵ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Lía Master, Medellín, 28 de Agosto del 2019.

perdido, que no lo tiene para mí, para mí la realidad que vivo es una realidad espantosa en ese momento”¹³⁶. El cine es un arte capaz ofrecer escapismo y consuelo en un contexto trágico, el refugiarse en el arte y en la cultura en sí era un acto contestatario en una ciudad azotada por la violencia.

Al alcanzar el escalafón de sus primeros diez números, anunciaron en el número once en la nota editorial su compromiso con los lectores:

“*Kinetoscopio* ha franqueado la barrera de los diez primeros números y se perfila como el único órgano de divulgación de cultura cinematográfica en Colombia. Ello ha sido posible, sobre todo, gracias a la acogida generosa y entusiasta de nuestros lectores. Nuestro esfuerzo seguirá puesto en el deseo de ofrecer todo tipo de materiales complementarios, críticos e informativos, acerca de la exhibición de cine en nuestro medio, con el fin de contribuir en la creación de un público más sensible y enterado, a la vez que se intenta recuperar el deteriorado placer de ver cine.”¹³⁷

En cuanto a la estructura de la revista, desde sus primeros números contaba con las secciones “Ventana Indiscreta” dedicada a noticias sobre el mundo del cine y “Festivales” que como su nombre lo indica, cubría el circuito de festivales internacionales, luego se le agregarían las secciones más importantes para la formación de públicos: “Cine Colombiano”, “Historia del cine en 100 películas” y “Filmes Invisibles”. Por su carácter de Dossier, empleaban distintos géneros periodísticos, como el ensayo largo, la crónica de festivales, la entrevista a profundidad, sin límites en su extensión. Al realizar un catálogo de la revista desde el año 1990 hasta el 2004, un total de 73 revistas, se pueden observar los géneros más empleados durante este periodo.

Género	Cantidad
Crítica	587
Artículo de opinión	411
Entrevista	202
Reportaje	156
Noticia	120
Reseña	46
Editorial	45
Cronología	34
Correspondencia	12
Ensayo	11

¹³⁶ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de Agosto del 2019.

¹³⁷ “Editorial”, *Kinetoscopio* vol.3, núm. 11 (1992): 3.

Crónica	7
In Memoriam	7
Comentario	4
Compilación	2
Manifiesto	2
Ponencia	2
Debate	1
Poesía	1

Fuente: Catálogo Revista *Kinetoscopio* 1990-2004, realizado por Roxana Cárdenas Fortich, 2019.

Sus mayores enfoques eran la crítica, los artículos de opinión, entrevistas, los reportajes y las noticias, los primeros seis números fueron completados con traducciones de artículos de otras revistas por falta de material, paulatinamente fueron incluyendo más reflexiones locales, además el crecimiento del número de colaboradores ayudó a diversificar el contenido. Cabe mencionar la importancia de la cobertura los festivales de cine más importantes del circuito internacional como Cannes, el Toronto Film Festival y San Sebastián, y a nivel latinoamericano como el Festival de cine de La Habana y el de Viña del Mar, eran la columna vertebral¹³⁸ de la revista, ya que les ayudaba a mantenerse al tanto con las tendencias, promovía el intercambio de nociones estéticas y presentaba el estado actual del cine.

En cuanto a las reuniones, el comité de redacción se reunía los fines de semana, de manera casual como un grupo de amigos, discutían mientras pedían algo de comer, las reuniones del consejo redacción eran dinámicas, en donde todos los miembros del equipo opinaban abiertamente.

“Las reuniones eran muy animosas, disfrutábamos mucho, nos reíamos mucho [...] y Paul Bardwell se compró una especie de martillito para llamar al orden cuando había mucho relajó en las reuniones. Pues empezaba plantear más o menos cual era la línea que se iba a seguir en los próximos números, como cuales eran ciertas actividades [...] sencillamente empezábamos de manera muy muy caótica a hablar.”¹³⁹

La delegación de los artículos era clave, se realizaba con base a unas secciones fijas, en algunas ocasiones llegaban artículos externos sobre determinada película y se evaluaba.

“el comité de redacción se reunía, discutíamos lo que se había publicado, se leían las cartas que habían llegado desde los rectores discutiendo, se leían los artículos que llegaban, por

¹³⁸ “Editorial”, *Kinetoscopio* Vol. 12, núm. 60 (2001): 3.

¹³⁹ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de Agosto del 2019.

ejemplo Juan Carlos González, mira, Juan Carlos lo dice: “yo mandaba en esa primera etapa artículos de la revista y me los capaban porque no tenía suficiente nivel”, y Luis Alberto decía una cosa que era cierta, decía, porque Luis ya después de un par de años, ahí están las cifras, que ya empezó a ser jefe de redacción, empezó a leer muchos artículos y decía: “se nota la diferencia de la gente que tiene formación Universitaria y periodística o de Historia”. Juan era un médico, es un médico enamorado del cine, es el actual editor de la revista, pero en ese momento dicho artículo todavía no (estaba listo).”¹⁴⁰

Desde su primera aparición, la publicación se encontraba abierta a recibir contribuciones y sugerencias para su contenido, en su décimo número hicieron la siguiente invitación de manera explícita:

“La revista KINETOSCOPIO hace saber a los lectores que sus páginas están abiertas para la recepción de colaboradores, reseñas críticas, comentarios y otros puntos de vista sobre la cartelera y el cine en general. Se hace una invitación especial a escritores y cineastas. Cualquier colaboración no debe sobrepasar las cinco páginas tamaño carta u oficio y a doble espacio. [...]”¹⁴¹

En otras palabras, aspiraban a que el *Kinetoscopio* fuera una publicación abierta para todos aquellos que querían escribir sobre cine; un espacio para la formación del ensayo escrito sobre el séptimo arte en Colombia no para unos pocos, sino para todos, no exigían que sus colaboradores fueran comunicadores o de carreras afines, podían provenir de distintos ámbitos, por supuesto, pasando primero por el filtro que era Luis Alberto Álvarez.¹⁴² La pluralidad de voces se evidenció en el número 9, dos artículos con opiniones opuestas, una adulatora y la otra retadora sobre *Corazón salvaje* (1990) del director David Lynch de Juan Ceballos y Santiago Andrés Gómez respectivamente.

Para este momento Juan Guillermo López asumía el rol de editor, él era quien organizaba las fechas de entrega de los artículos y velaba para que la revista se siguiera publicando cada dos meses con retrasos máximos de quince días, sus colegas lo consideraban un colaborador incansable y versátil, dedicando una gran cantidad de horas trabajando en la revista, diagramando y escribiendo. Fernando Arenas hace una pequeña remembranza sobre la labor trabajo de López en ese momento:

“fuera de eso él estaba en, no sé si fue en el 90 o 91 ya, cuando surgió la idea de hacer un manual de realización de video y unos cursos también de la dirección de video que se dieron más o menos como paralelamente. Entonces él fue el que escribió el manual y le trabajó muchísimo tiempo a eso, me acuerdo que él mismo dibujaba como las gráficas del manual

¹⁴⁰ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a César Augusto Montoya, Medellín, 02 de Septiembre del 2019.

¹⁴¹ “Editorial”, *Kinetoscopio* vol.02, núm. 10 (1991): 1.

¹⁴² Paul Bardwell, “Editorial”, *Kinetoscopio* vol.10, núm. 50 (1999): 3.

[...] fuera de eso se hicieron unos cursos con varios profesores en los que también Juan Guillermo colaboraba”¹⁴³

En cuanto a los artículos de López, éstos contenían opiniones controversiales, contestatarios y quejumbrosos que chocaban con el *ethos* de Luis Alberto provocaron una pugna que acabó con el nombramiento oficial de Álvarez como Jefe de redacción a partir del número doce, a partir de esta edición su sello personal se hace más evidente y sus criterios acaban imponiéndose hasta años después de su muerte.¹⁴⁴ Según Santiago Andrés Gómez: “Ya todo el proceso de la revista empieza a pasar por Luis, de manera vertical y bueno, las reuniones van haciéndose de a pocos, un tanto más distintas, el Colombo empieza a tener transformaciones, incluso cambia en el diseño.”¹⁴⁵

Por ejemplo, entre sus numerosos cubrimientos de Festivales de Cine, el cubrimiento del Festival de Cine de Cartagena era el más sustancial ya que en esta se podían ver una enorme cantidad de películas que muy difícilmente llegaban a las salas de cine del interior del país, además era el evento que podía observar el verdadero panorama del campo cinematográfico nacional. Para la versión XXXII de festival que se celebró entre el 6 y el 13 de 1992, presentaron duras críticas para el festival, expresaban la necesidad de ser más exigentes y selectivos, para subir el nivel del evento y sobre el estado de la crítica comentaban:

“...Y así como deseamos colaborar en el análisis serio y consciente de la realidad cinematográfica de nuestro país y del mundo, esperamos que tanto nuestros lectores como nuestros colegas nos hagan llegar sus opiniones y sus juicios acerca KINETOSCOPIO. Creemos que es la mejor manera para que lentamente los oficios relativos al cine vayan dejando de ser burocracia, cetrería y conciliábulo.”¹⁴⁶

Ésta era precisamente una de las nociones principales de Álvarez, abogar por el análisis serio y consciente de la realidad cinematográfica de Colombia y del mundo, estar abiertos al diálogo y a la discusión para contribuir al mejoramiento de los oficios relativos al cine en el país. En las ediciones subsiguientes se dedicaría a defender arduamente el cine colombiano y a los creadores cinematográficos, denunciando la falta de fomento a la creación cinematográfica por parte del estado, ya que consideraba que el cine era mucho más que un

¹⁴³ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Fernando Arenas, Medellín, 23 de Agosto del 2019.

¹⁴⁴ Santiago Andrés Gómez, “Kinetoscopio a quince años luz”, *Kinetoscopio* vol.15, núm. 73 (2005): 92-93.

¹⁴⁵ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de Agosto del 2019.

¹⁴⁶ “Editorial”, *Kinetoscopio*, vol. 03, núm. 13 (1992): 3.

medio para obtener rentabilidad, por el contrario, era un lenguaje, un arte y un elemento de identidad.¹⁴⁷ En el primer lustro de la revista, en su continua labor de defensa del cine colombiano, a partir de la edición 21 se realizaron dossiers sobre los cineastas y videastas que trabajaban en Colombia e iniciaron la serie con Oscar Campo, ya que consideraban que el cine era algo demasiado vasto y profundo para reducirlo a unos cuantos títulos, la revista afirmaba que la brecha que separaba el video del cine era cada día más corta y que los documentales más importantes para ese momento no superaban los treinta minutos de duración, ampliando así las posibilidades para la realización y el panorama audiovisual del país.¹⁴⁸

Particularmente, para Álvarez el cine era un instrumento con la cual las personas dotadas y sensibles eran capaces de “comunicarnos algunas de las más profundas reflexiones sobre el ser humano, algunas de las observaciones más importantes sobre la existencia, algunas de las propuestas más lúcidas sobre la convivencia y las relaciones entre personas, algunos de los debates más intensos y algunas de las sensaciones estéticas más estimulantes”¹⁴⁹ sin embargo, advertía que: “Estas es necesario buscarlas, rastrearlas, en medio de una marea de banalidades, de indignidades, de malas voluntades que también tienen el derecho y la libertad de servirse del cine.”. Con esto se evidencia su preferencia por un tipo de cine en particular, un cine que está en favor de una mejora al ser humano y su sociedad, un cine para explorar los problemas fundamentales del hombre y la vida. Dicha concepción se encuentra fundamentada en la instrucción pastoral *Comunión y Progreso* del Concilio Vaticano II la Iglesia Católica del 21 de mayo de 1971, allí expresaban que “el cine, por derecho propio, ocupa un lugar y está enraizado en la vida de los hombres y tiene gran influencia en su educación, vida afectiva, descanso y conocimiento de la realidad”¹⁵⁰ por lo tanto Álvarez abogó por un cine que él consideraba digno, lleno de sensibilidad y valores humanistas.

¹⁴⁷ “Editorial” *Kinetoscopio* vol. 04, núm.17 (1993): 3.

¹⁴⁸ “Editorial” *Kinetoscopio* vol. 05, núm.21 (1993): 3.

¹⁴⁹ Luis Alberto Álvarez, “Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 05, núm 28 (1994): 3.

¹⁵⁰ Instrucción Pastoral COMMUNIO ET PROGRESSIO Sobre los Medios de Comunicación Social preparada por mandato especial del Concilio Ecueménico Vaticano II. https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/pccs/documents/rc_pc_pccs_doc_23051971_communio_sp.html (20-06-2020).

La crítica titulada “Nada Importa: Pulp Fiction, de Quentin Tarantino”¹⁵¹ representa un momento particular en la revista, un momento de confrontación quizás, allí Álvarez expresaba una disconformidad con la “brutalidad catártica que les ofrece el cine de los ochenta y noventa”, criticando arduamente la obra *Miller’s Crossing* (1990) de los Hermanos Coen y *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino por su exacerbada violencia sin sentido, considerándolas de mal gusto y desechables sin valor estético alguno, a pesar de que habían recibido buenas críticas en prestigiosas publicaciones sobre cine y la última, galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1994, Premio al Mejor Director y Premio al Mejor Guión de la Los Angeles Film Association, instituciones importantes a nivel mundial.

“Lo que me esperaba de *Pulp Fiction* era una película extremadamente violenta, pero brillantemente entretenida. Mi impresión después de diez o quince minutos cambió esta perspectiva: si bien es, comparativamente, menos violenta que otras cosas a las que nos ha acostumbrado el género, me resultó particularmente verborreica, aburrida y visualmente pobre (¡Ah!, ¡Es la estética de lo feo!, me replican), todo lo cual sería simplemente anecdótico de no ser por la insoportable inhumanidad de las que nos hace testigos y la glorificación que esta inhumanidad obtiene.”¹⁵²

Aclaraba que su rechazo hacia la película no era resultado de un bache generacional, sino por cómo el director lograba integrar la cotidianidad con la patología sin problema alguno “ponen a hablar sin parar a sus figuras, no de nada que importe realmente, de masajes en los pies o de diversas clases de hamburguesas con un desinterés y una mecanicidad que son iguales a la manera que utilizan para asesinar con premeditación o por accidente.”¹⁵³

Sin embargo, cuatro números después se abrió un espacio para el diálogo con la publicación de la “Respuesta de una joven a un crítico de *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino”¹⁵⁴ de Amanda Rueda, en donde expresó que las nuevas generaciones compartían una sensibilidad distinta, permeada por la Posmodernidad: “Somos habitantes de una época que desdibuja los límites de la moral y entonces nuestra capacidad para juzgar se esfuma. Digamos que se ha hecho moda la idea de lo amoral.” Añadía que “Tarantino es un pesimista

¹⁵¹ Luis Alberto Álvarez, “Nada Importa: Pulp Fiction, de Quentin Tarantino”, *Kinetoscopio* vol. 06, núm. 30 (1995): 76-79.

¹⁵² Luis Alberto Álvarez, “Nada Importa: Pulp Fiction, de Quentin Tarantino”, *Kinetoscopio* vol. 06, núm. 30 (1995): 77.

¹⁵³ Luis Alberto Álvarez, “Nada Importa: Pulp Fiction, de Quentin Tarantino”, *Kinetoscopio* vol. 06, núm. 30 (1995): 78.

¹⁵⁴ Amanda Rueda, “Respuesta de una joven a un crítico de *Tiempos violentos*”, *Kinetoscopio* vol. 06, núm. 34 (1995): 125-128.

que denigra de la fe, que cultiva del azar y el absurdo, que renuncia a cualquier modelo único –lo que expresa no sólo en la forma de narrar sino en los destinos de cada uno de sus personajes-, y tal vez es esto, lo que hay de inmoral en su propuesta”¹⁵⁵ Y eso es lo que precisamente Tarantino logró construir a la perfección en su filmografía temprana, un mundo liviano despojado de reflexión, con personajes carentes de una tesis moral o social que resultaban atractivos para la audiencia de la Generación X.

Dicho debate resulta particular, ya que nos demuestra cómo la visión del cine de Luis Alberto y los valores que éste defendía, para este momento ya eran considerados anticuados y se contraponían a las nuevas tendencias y estéticas de finales de los noventa. Por lo tanto, la revista se vio afectada, negándose a explorar otros tipos de cine, Pedro Adrián Zuluaga amplía al respecto comentando que:

“...había como mucha resistencia a ese tipo de cine pos humanista llamémoslo así, un cine que se remitía al mismo cine, un cine de parodias, de reciclaje de la propia historia del cine, porque lo que defendía Luis Alberto era un cine, que se alimentaba de la vida. Esa diferenciación entre el cine de la vida y el cine sobre el cine, la revista se decantó por influencia de Luis Alberto por el primer tipo de cine, un cine de la vida, digámoslo así, esa herencia realista y humanista.”¹⁵⁶

La rigidez de Álvarez generó discrepancias en los años venideros dentro de la revista, los cuales obligaron a algunos colaboradores a tomar caminos alternos, como es el caso de Santiago Andrés Gómez quien hizo parte de la segunda generación de pupilos de Luis Alberto que fueron formados justo en el momento de la creación de la revista a principios de los noventa. Gómez a finales del año 1989, se acercó cuando solo tenía dieciséis años para recibir su magisterio sobre crítica de cine, asistiendo a la casa de Álvarez los fines de semana para ver hasta siete películas de los grandes clásicos, tomando notas y estudiando exhaustivamente. Finalmente en 1991 es convocado para participar en la publicación a petición de Luis Alberto a partir del número siete y en el número 10 es incluido oficialmente en el grupo de redacción, éste estuvo a cargo de diferentes notas editoriales, la cobertura de festivales y de la sección “Cine Colombiano”. En palabras de Gómez: “En un principio tenía libertad total, pero con el paso del tiempo conforme iba haciendo hallazgos y planteando

¹⁵⁵ Amanda Rueda, “Respuesta de una joven a un crítico de Tiempos violentos”, *Kinetoscopio* vol. 6, núm. 34 (1995): 126.

¹⁵⁶ Entrevista de Roxana Cárdenas a Pedro Adrián Zuluaga, Medellín, Septiembre del 2019.

posturas, fui encontrando cierta resistencia, incluso en las personas que más me habían dado libertad que eran Paul Bardwell y Luis Alberto Álvarez.”¹⁵⁷ Finalmente Gómez optó por salirse de *Kinetoscopio* en 1996 para desenvolverse como realizador audiovisual, luego volvería como colaborador en el 2005.

A pesar de unas cuantas incongruencias, durante la primera etapa de la publicación que va desde 1990 hasta 1996, fuertemente circunscrita bajo los parámetros de Álvarez fundaron las bases para la formación de públicos y de críticos de cine, crearon una plataforma y un espacio de discusión sobre el cine colombiano, a través del Colombo Americano invitaban directores, proyectaban sus películas y se realizaban conversatorios al respecto. En cuanto al alcance de la revista, gracias al gran capital social que poseía Paul Bardwell por su labor de gestor cultural en torno al cine, al teatro, la pintura y la fotografía, y su habilidad para las relaciones públicas en general, la publicación resonó a escala nacional de manera acelerada, según César Augusto Montoya:

“empezaron a llegar artículos de todas partes y poco a poco pasó lo que te dije ahora, que *Kineto* pasó de ser una revista antioqueña y paisa, a una revista nacional, dónde empezaron los caleños, los bogotanos, los costeños, todo mundo empezó a mandar artículos, a convertirse en una revista iberoamericana, esa es mi satisfacción. Críticos cubanos, argentinos, españoles empezaron a mandarnos artículos, es un momento muy bueno”¹⁵⁸

Las últimas causas que abanderó Álvarez en la revista fueron sobre la exhibición comercial en Colombia, criticando las altas tarifas de las salas comerciales¹⁵⁹ y como éstas con su producción reducida proveniente en su totalidad de los Estados Unidos no aportaban nada a la cultura y a la educación cinematográfica del país, por tanto señalaba que “es invaluable la colaboración de entidades culturales y de difusión de los diversos países que ocasionalmente ofrecen muestras de su propia historia cinematográfica, sea la clásica, sea la reciente. Sin las embajadas e institutos culturales el trabajo de los lugares no comerciales de exhibición sería mucho más lánguido y limitado.”¹⁶⁰ Y como el panorama cinematográfico nacional tenía esperanzas de revitalizarse años después de la clausura de FOCINE

¹⁵⁷ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de Agosto del 2019.

¹⁵⁸ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a César Augusto Montoya, Medellín, 02 de Septiembre del 2019.

¹⁵⁹ “Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 06, núm. 34 (1995): 3.

¹⁶⁰ Luis Alberto Álvarez, “Humanidad y esplendor visual” *Kinetoscopio* vol.06, núm. 33 (1995): 2.

“El despertar que ahora se anuncia presenta una característica sin antecedentes. Por vez primera en mucho tiempo el sector privado invierte fuerte en el cine, con la natural expectativa de rentabilidad con que se maneja cualquier negocio. A ese clima contribuyó de manera definitiva el fenómeno denominado *La estrategia del caracol*, una película que mostró que la industria del cine era todavía una posibilidad inexplorada y que movió a querer invertir en la producción de largometrajes.”¹⁶¹

El maestro falleció en 1996 luego de sufrir afecciones cardíacas durante ocho años, pero su huella en el campo cinematográfico sigue siendo significativa hasta la actualidad, ya que fue pionero de la formación de públicos en la ciudad de Medellín y además gran parte de los realizadores y críticos colombianos que surgieron en las décadas de los ochenta y los noventa fueron permeados por sus enseñanzas.

Segunda etapa de la revista

La muerte de Luis Alberto Álvarez en el año 1996 marcó un antes y después, la revista atravesó un periodo de transición donde paulatinamente abandonarían su legado y le darían un nuevo sello a la publicación. Lina Aguirre ocupó el cargo de editora a partir del número 40 en el año 1996 con Pedro Adrián Zuluaga como asistente, durante cinco volúmenes seguidos cesaron las notas editoriales ya que se encontraba retrasada en varios números. Entre los primeros cambios implementados se incluye el paso de una publicación bimestral a una trimestral y la inclusión en la Asociación de Revistas culturales de Colombia.

Seguidamente el contacto físico entre los colaboradores cesó de existir por la llegada del internet y la fuga de cerebros de finales de los años 90 por las distintas coyunturas sociales del país, esto afectó profundamente la dinámica interna de la revista ya que el carácter distintivo de la amistad se vio suprimido, sin embargo, la inclusión de corresponsales del exterior fue clave para darle un nuevo aire. Sobre sus tres años como editora, Lina Aguirre da el siguiente testimonio:

“En las ediciones subsiguientes a mi cargo, me gustaría destacar el proceso de ampliación de la Revista, para el cual creé el lema de ‘la Revista para los que aman el cine’. En el plano temático, procurando tener siempre temas de cine colombiano y sin descuidar la cartelera ni el cine internacional. En los/las colaboradores, invitando nuevas firmas, locales, nacionales y extranjeras [...] En la difusión haciendo contactos e intercambios fructíferos con gente y organizaciones relacionadas con el cine en distintas partes del mundo, aprovechando cada oportunidad para mostrar y contar sobre *Kineto*.”¹⁶²

¹⁶¹ “Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 07, núm. 35 (1996): 3.

¹⁶² Lina María Aguirre “Kinetoscopio 1997-2000. Testimonio”, *Kinetoscopio* Vol.15 Núm. 73 (2005): 96.

Para conmemorar la publicación del número 50 del *Kinetoscopio*, Bardwell en la editorial dedicó unas palabras sobre el futuro de la revista:

“Para nosotros, el cine sigue vivo como arte y a través también de la sala de cine del Colombo y un proyecto próximo a realizarse –Kinetoscopio La Distribuidora, un proyecto que nos permitiría traer selectos filmes de estreno para la distribución a nivel nacional-. KINETOSCOPIO quiere consolidar un espacio para el séptimo artes desde todas sus manifestaciones.”¹⁶³

Ratificaron sus objetivos, insistiendo que la publicación nació para perdurar y para ubicarse como un espacio permanente en Colombia para escribir sobre cine, implementaron nuevamente los dossier para ahondar sobre temáticas específicas, también buscaron ampliar de manera significativa su distribución en todo el territorio nacional y una distribuidora de películas propia, con el fin de traer todo tipo de películas, de todo tipo de directores que aún para ese entonces no habían llegado al país y de directores nacionales que no habían tenido la oportunidad de exhibir sus obras en las salas comerciales. Lamentablemente, este último no logró ejecutar, pero en cuanto a su alcance, llegaron a los 1200 suscriptores consolidándose como una revista de nicho. Finalmente Lina Aguirre se despidió de su cargo en el año 2000¹⁶⁴, al año siguiente Pedro Adrián Zuluaga ocupó el puesto de editor oficialmente

“Entonces cuándo en el 2001 me ofrecen ser el editor de la revista, básicamente el cambio que se da en términos de visión del cine que tenía la revista, tenía que ver con la defensa de otras tradiciones y como abrir un espacio para discutir eso cines que habían sido opacados por la revista.”¹⁶⁵

Las notas editoriales a partir de este punto están marcados por su estilo particular de escritura, permeadas por su formación literaria. Se revitaliza la revista paulatinamente al explorar nuevos territorios, ocupándose de otros tipos de cine que previamente habían sido ignorados. La diversificación es tal a partir del número 50, llevan cabo dossiers explorando temáticas diversas a profundidad como la edición 58 sobre Cine político, allí conscientes de su responsabilidad como medio cultural y que ejercer dicha labor en sí era un gesto político en un contexto como el colombiano, optaron por “Plantear aquí y ahora el tema de la actualidad del cine político, del cine comprometido, no significa una cortesía a la nostalgia

¹⁶³ Paul Bardwell, “Editorial” *Kinetoscopio* vol. 10, núm. 50 (1999): 3.

¹⁶⁴ Lina María Aguirre, “Una despedida”, *Kinetoscopio* Vol. 11 Núm.55 (2000): 3.

¹⁶⁵ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Pedro Adrián Zuluaga, Medellín, agosto del 2019.

sino un examen crítico y distanciado de las nuevas formas de compromiso y de los últimos intentos de disidencia.”¹⁶⁶

El número 59 dedicado al cine de mal gusto, es quizá el más significativo de este giro, “el dossier sobre el cine de mal gusto se abre a muchas perspectivas y fenómenos marginales, desde el *snuff* hasta el porno, desde los excesos de la violencia, hasta los excesos del eros y amuchas gradaciones intermedias, que por su carácter casi clandestino han alcanzado la categoría de cine de culto.”¹⁶⁷ Con esto no buscaban tomar partido ni defender ningún tipo de cine en particular, sino develar las nociones premeditadas sobre el cine más *underground* y controversial, ofreciendo aproximaciones para que los lectores llegaran a sus propias conclusiones acerca de él. Entre otros dossiers valiosos se encuentra el de Cine Español (número 56-57), El documental: Transparencias y/o espejismos (número 61) que consistió en una serie de entrevistas a reconocidos documentalistas a nivel internacional, El cine actual en 12 directores (número 70), donde destacaron la obra de Sofia Coppola, Hayao Miyazaki, Jorge Echeverri, entre otros.

Una nota editorial valiosa es la del número 67, en donde hacen un llamado de atención a los críticos de cine de Colombia, exigiéndoles un papel más dinamizador dentro de un campo audiovisual que se encontraba en un constante estado de cambio, rechazando las nociones tradicionales sobre el cine de los críticos que solo apelaban a los clásicos y se rehusaban a explorar nuevos territorios.

“Ahora invocamos la existencia de críticos humildes, capaces de enfrentar tanto lo viejo como lo nuevo, con argumentos siempre renovados. Críticos que hagan lo suyo, bien o mal, como hacen lo propio los realizadores, los productores, los ‘despreciables’ burócratas, los que caminan con un cineclub debajo del brazo, los que resisten. Invitamos a que escriba gente nueva: sobre cine, sobre vídeo, sobre televisión, sobre documental, sobre lo propio y lo ajeno.”¹⁶⁸

Es un manifiesto por la renovación de la crítica y el llamado a un esfuerzo colectivo para establecer un canon, causa que también Luis Alberto Álvarez reclamaba constantemente. La apertura a nuevas perspectivas y posibilidades, dio paso a un espacio

¹⁶⁶ Pedro Adrián Zuluaga, “Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 12, núm 58 (2001): 3.

¹⁶⁷ Pedro Adrián Zuluaga, “Editorial”, *Kinetoscopio* Vol. 12 Núm. 59 (2001): 3.

¹⁶⁸ Pedro Adrián Zuluaga, “Editorial”, *Kinetoscopio* Vol. 14 Núm. 67 (2003): 3.

discusión sobre la producción en vídeo, la televisión, los nuevos medios y los cambios que hubo en el consumo cinematográfico y en el acceso sobre todo.

Cabe señalar que *Kinetoscopio* presencié dos periodos muy opuestos de la realización del cine en el país, la precariedad de la oferta cinematográfica previa de la Ley del cine del 2003, y la efervescencia que se produjo después, Pedro Adrián señala sobre dicho primer periodo:

“realmente la revista se convierte en ese momento, en el 2001-2004, que es el tiempo que yo soy editor, como en un lugar para reclamar un cine que no se veía en Colombia, que se veía muy difícilmente, nos reprochaban mucho eso, de que la revista no estuviera como conectada con la cartelera nacional o que fuera siempre mucho más allá, pero es que era tan pobre, que hacer una revista sobre estrenos en Colombia sería limitarnos bastante como críticos y como espectadores, entonces, pues bueno, la revista fue el lugar desde el cual se oxigenó una discusión sobre cines que no se veían en el país...”¹⁶⁹

Para compensar al reclamo por la falta de atención al cine nacional de ese momento, apoyaron las producciones pequeñas e independientes con la creación de una sección para dialogar con los realizadores de la ciudad como Santiago Andrés Gómez, como Andrés Burgos, entre otros. Es importante mencionar la ley 814 del 2003 también conocida como la ley del cine del 2003, que a través de “estímulos tributarios le permiten a un contribuyente deducir \$165 de su renta por cada \$100 que invierta o done en un proyecto cinematográfico nacional y el Fondo para el desarrollo cinematográfico (FDC) que funciona como una cuenta bancaria que recibe la cuota parafiscal de los exhibidores, distribuidores y productores por la comercialización de películas en el país, el 70% de esos recaudos se entregan a los nuevos proyectos cinematográficos y al sector en forma de estímulos a través de convocatorias a cargo de un jurado internacional.”¹⁷⁰ Gracias a esta implementación, el cine colombiano experimentó una aceleración sin precedentes en su historia. La revista fue la responsable de cubrir esta coyuntura revitalizando la sección dedicado al cine colombiano a través de una serie de números monográficos sobre actuación en el cine colombiano, sobre el guion en el cine colombiano, sobre el documental.

En el año 2004 fallece Paul Bardwell y se llevó con él su sello filantrópico y empresarial, dicho suceso marcó el fin de una era para el Programa de cine y el *Kinetoscopio*

¹⁶⁹ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Pedro Adrián Zuluaga, Medellín, agosto del 2019.

¹⁷⁰ *La Ley de Cine para todos* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004) 7-12.

, ya que la programación y el contenido de la revista cambiaron radicalmente su derrotero a partir de ese momento con la llegada de una nueva directora de revista con un enfoque completamente disímil, Zuluaga comenta que: “hay como una fisura y un intento de cambiar radicalmente el tono y la revista para hacerla más comercial y en esas eso salgo yo..”¹⁷¹ No obstante la publicación sigue circulando hasta la fecha y aún se reconoce su legado en el campo local a pesar de los cambios implementados.

A lo largo del capítulo se desglosó sobre la creación del Programa de Cine del Colombo, sobre los elementos que la componen y sus funciones, entre estos se destacó de la revista *Kinetoscopio*, su evolución en sus primeros catorce años de circulación, sus logros y contribuciones. De esta manera se pudo observar el rol que jugó en el campo cinematográfico de Medellín, como cultivó y educó a sus lectores, como se consolidó como una publicación de nicho y su rol esencial para el cine colombiano, antes y después de la implementación de la Ley del 2003 de cine.

¹⁷¹ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Pedro Adrián Zuluaga, Medellín, agosto del 2019.

CONCLUSIONES

En el caso del campo cinematográfico de Medellín, éste se demoró en surgir en comparación de otras ciudades y otros países de América Latina, ya que fue un campo que le costó librarse de la tutela de otros campos de poder, como el religioso y el económico, para poder desenvolverse con autonomía. Es solo a partir de la década de los setenta que se puede evidenciar un verdadero surgimiento, después de una serie de intentos fallidos a lo largo de la primera mitad del siglo XX. La creación de leyes para el fomento de la creación cinematográfica, como la Ley del Sobreprecio y la entidad estatal FOCINE, fueron de ayuda a pesar de sus carencias, ya que estimularon la creación audiovisual y espacios como El Subterráneo, la Cámara de Comercio y el Museo de Arte Moderno de Medellín fueron claves gracias a su programación alterna y por ser el primer acercamiento de muchos futuros realizadores, críticos y gestores culturales al cine arte.

En esa misma década, Luis Alberto Álvarez se consolida como un agente dominante gracias a sus grandes reservas de capital cultural¹⁷² y su relación con los poderes sociales principales del campo, empleó diferentes estrategias simbólicas, acercándose a la producción y difusión del conocimiento de diversas maneras, buscando diferentes apoyos institucionales durante la década de los setentas, ochentas y noventas. A través de sus numerosos seminarios dictados en diferentes instituciones educativas y culturales de la ciudad y su imprescindible columna sobre cine en *El Colombiano*, formó una escuela y surgió una generación de realizadores y críticos formados por sus ideales humanistas.

Cabe añadir que dentro de los campos pueden surgir una serie de conflictos, es decir, intentos sucesivos de los diferentes agentes para acumular el tipo de capital existente en el campo. Por lo tanto, dentro del campo cinematográfico local también hubo unos cuantos “herejes” cuyas propuestas e ideas se salían de los planteamientos de Álvarez, éstos fueron excluidos de la publicación, reteniendo sus artículos o simplemente fueron relegados, ejerciendo de esta manera *Violencia simbólica*.¹⁷³ En el caso de Santiago Andrés Gómez:

¹⁷² Juan Pecourt, “El Intelectual y el Campo Cultural: Una variación sobre Bourdieu”, *Revista Internacional de Sociología (RIS)* Vol. 65, Núm. 47 (2007) 28.

¹⁷³ Juan Pecourt, “El Intelectual y el Campo Cultural: Una variación sobre Bourdieu”, *Revista Internacional de Sociología (RIS)* Vol. 65, Núm. 47 (2007): 29.

“Había un artículo mío que había quedado en veremos, que justamente era sobre vídeo, era un manifiesto que hablaba del video independiente como gran alternativa, incluso moral para el cine y Bardwell lo tuvo retenido hasta el 98, me dijo que: “escriba, escriba, que yo escribo un artículo sobre Cassavettes, padre del cine independiente” y al número siguiente Paul publicó mi manifiesto sobre el video independiente, se demoró dos años retenido, creo que cuando se dio cuenta que yo no iba a volver a la revista...”¹⁷⁴

Las ideas que distaran de la concepción de cine de Álvarez solo fueron admitidos años después de su muerte cuando la revista, con la llegada de Pedro Adrián Zuluaga como editor, se abrió a otras perspectivas y posibilidades, modificando ligeramente el *habitus* que se había estipulado.

En el caso de Paul Bardwell, sus allegados atestiguaban sobre su gran habilidad para las relaciones públicas, la acumulación de capital social fue vital para el sostenimiento y longevidad del Programa de Cine y la revista. Cuando Bourdieu habla de capital social, se refiere una red duradera y útil de relaciones que son el resultado de estrategias, bien individuales o bien colectivas, que demandan una inversión consciente y que solo se institucionaliza a través del intercambio simbólico y material.¹⁷⁵ La red compleja de artistas y gestores culturales que tejió Bardwell fue primordial en primer lugar en asuntos financieros, un ejemplo de ello es la campaña que emprendió a nivel mundial para recoger los fondos necesarios para la reconstrucción del edificio tras el atentado que sufrió a finales de los ochenta, posteriormente su relación con los directores de distintas cinematecas, de revistas de cine y distribuidoras, fue la clave para mantener vigente la programación de cine en el Colombo, para la programación de Festivales y ciclos de temáticas diversas y relevantes, para la invitación de directores a la institución para exhibir y hablar de su trabajo, para que la revista *Kinetoscopio* se diera a conocer en otros países, entre otras iniciativas.

A continuación se enumeraran los aportes del Programa de Cine y el *Kinetoscopio* en sus primeros catorce años de funcionamiento, en primer lugar se destaca la creación de una institución sólida dentro del campo cinematográfico de Medellín encargada de formar públicos críticos y las distintas estrategias que empleó para ello, como la creación de cursos, talleres y seminarios especializados en realización como el Programa de video, que fue un espacio para la exhibición de la producción audiovisual de realizadores locales y de

¹⁷⁴ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de Agosto del 2019.

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales* (Bilbao: Editorial Descleé de Brouwer, 2000) 148-150.

apreciación cinematográfica, una biblioteca dotada con una gran colección de textos sobre cine y revistas especializadas de cine de diversos países, el Centro de Documentación sobre Cine la Videoteca con servicio a nivel nacional.

Por otro lado se destaca el apoyo logístico para los cineclubes Pulp Movies, Cinema Zombie y Kinetoscopio Cineclub al prestar sus salas para llevar a cabo sus sesiones, el programa de radio *Sala 7: Cine en todos los estados*, en asociación con la emisora 95.9 Cámara F.M. de la Cámara de Comercio de Medellín, sus dos salas de cine que han servido de umbral hacia las diferentes cinematografías del mundo por su continua programación de diversos ciclos de cine y festivales con propuestas estéticas innovadoras, asimismo fue un espacio para los directores locales cuyos filmes no eran exhibidos en salas comerciales del país, de esta manera se podían dar a conocer, en palabras de Santiago Andrés Gómez:

“lo que te digo es que el Colombo era como el templo para los amantes del cine, mucho más que ahora, era una cosa única por el rigor de la programación, por las novedades que traía, o sea las verdaderas novedades, es decir una cosa rarísima, por ejemplo traer un ciclo de películas restauradas de la federación de archivos fílmicos, cosas así, eso no lo daban en el Museo de Arte Moderno ni en El Subterráneo, entonces el Colombo Americano tomó la antorcha de lo que fue sobre todo la cinemateca.”¹⁷⁶

El Colombo se afianzó como un espacio en donde los verdaderos amantes del cine de la ciudad podían acceder a la filmografía de directores de renombre como Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, François Truffaut, Albert Hitchcock, y muchos más, hasta contenido LGBTI como la filmografía de Derek Jamar. Gómez agregaba que: “El Colombo se vuelve un lugar adonde va todo el mundo, eso se hacían unas filas impresionantes para ver películas sobre todo en los ciclos de lo mejor del año a finales de año, pero también cuando habían algunos eventos importantes.”¹⁷⁷

Otro aporte de gran importancia es la consolidación de una revista especializada en cine, de circulación permanente y longeva, dedicada a la formación de públicos con numerosas secciones y artículos creados exclusivamente con este fin, como “La Historia del cine en 100 películas”, “Cine Colombiano”, “Filmes invisibles”, “Tercer Milenio”, entre otros. Entre sus páginas se llevó a cabo una democratización del cine al exponerlos a

¹⁷⁶ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de agosto del 2019.

¹⁷⁷ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a Santiago Andrés Gómez, Medellín, 30 de agosto del 2019.

películas, a directores y movimientos que nunca presentarían en salas comerciales, sobre todo en su segunda etapa.

Los textos tenían un lenguaje accesible para todo tipo de lector, se empleaban distintos géneros periodísticos, enfocándose primordialmente en la crítica, los artículos de opinión y los reportajes de festivales, sin límites en su paginación, asimismo se admitieron distintos puntos de vista en la revista para dinamizar las discusiones sobre una película o alguna temática relacionada con el cine.

Es una publicación de referencia obligatoria para hablar de cine colombiano, se convirtió en el epicentro de la divulgación del cine nacional en un momento donde parecía utópico, posterior a la Ley de cine del 2003 la revista funcionó como una tribuna, un lugar de debate sobre el cine, no solo para discutir sobre las películas como sino también comentar acerca de qué cine se veía y el cómo, en palabras de Pedro Adrián Zuluaga: “creo que la revista el principal alcance que tiene es de archivo, es un archivo fundamental sobre el cine colombiano, ser un lugar al que habrá que remitirse para ver qué se escribió sobre las películas, cómo se recibieron creo que ese es el principal legado de que la revista puede preciarse.”¹⁷⁸

La publicación obtuvo rápidamente reconocimiento a nivel nacional e internacional en sus primeros años, con suscripciones en distintos países de América Latina y Europa, hubo contacto constante con críticos importantes de Perú y México, incluso la revista llegó a ser parte de la biblioteca de la Escuela Internacional de Cine San Antonio de los Baños en Cuba. César Montoya señalaba que:

“estábamos metidos en un momento de una efervescencia cinematográfica muy fuerte, porque mira las empresas productoras de cine nos entregaban las películas, nosotros las veíamos en premier privadas en el teatro del Colombo Americano, teníamos un grupo que todos eran cinéfilos, tanto hombres como mujeres y hablábamos de cine, discutíamos de cine, íbamos a los festivales de cine de Cartagena cierto, allá conocíamos a los directores.”¹⁷⁹

Tanto el Programa de Cine como la revista se encargaron de cultivar otro tipo de espectador, uno más especializado capaz de apreciar el buen cine, en otras palabras, se encargaron de modificar el *habitus* del campo cinematográfico del momento al educar al

¹⁷⁸Entrevista de Roxana Cárdenas a Pedro Adrián Zuluaga, Medellín, Septiembre del 2019.

¹⁷⁹ Entrevista de Roxana Cárdenas Fortich a César Augusto Montoya, Medellín, 02 de Septiembre del 2019.

público, haciendo uso de distintas estrategias para su cometido. A pesar de que el Programa de Cine y la revista hayan cambiado de manera considerable en cuanto a su contenido y su modo de operar, en la actualidad sigue siendo un referente cultural en la ciudad. El legado de sus primeros catorce años de funcionamiento sigue vivo entre los cinéfilos locales, y las revistas son precisamente el vestigio de ese momento de efervescencia y de una labor propulsada por la pasión por el cine.

La revista se ha enfrentado a muchos posibles cierres en su trayectoria, una de las primeras fue en el año 2008, la cual afortunadamente sobrevivió gracias a una carta firmada por las figuras más importantes del campo cinematográfico del momento pidiéndole a las directivas de la institución que no abandonaran su misión con la cultural local. Actualmente, no pudieron hacer el lanzamiento programado para marzo del año 2020 para conmemorar sus 30 años de circulación por causa de la pandemia y la falta de fondos, por ende, han recurrido al *crowdfunding* para darle continuidad al proyecto editorial. Preservar la revista, es preservar una parte importante de la cultura cinematográfica de Medellín, sus páginas han servido de escuela y archivo, documentando la historia del cine colombiano de las tres últimas décadas como ninguna otra publicación en el país.

FUENTES

REVISTAS

Kinetoscopio (Medellín)

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol.01 núm. 3 (1990).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 01 núm. 5 (1990).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 02, núm. 10 (1991).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol.03, núm. 11 (1992).

“Editorial”, *Kinetoscopio*, vol. 03, núm. 13 (1992).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 04, núm.17 (1993):

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 05, núm. 21 (1993).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 06, núm. 34 (1995).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 07, núm. 35 (1996).

“Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 12, núm. 60 (2001).

Álvarez, Luis Alberto. “Editorial”, *Kinetoscopio* vol. 05 núm 28 (1994).

Álvarez, Luis Alberto. “FOCINE y el cadáver del cine colombiano”, *Kinetoscopio* vol. 01 núm.4 (1990).

Álvarez, Luis Alberto. “Nada Importa: Pulp Fiction, de Quentin Tarantino”, *Kinetoscopio* vol. 06 núm. 30 (1995).

Álvarez, Luis Alberto. “Humanidad y esplendor visual” *Kinetoscopio* vol.06, núm. 33 (1995).

Bardwell, Paul “Editorial”, *Kinetoscopio* vol.10, núm. 50 (1999).

Castrillón, María Lucía. “Soy el que estaba adentro”, *Kinetoscopio*, vol. 07, núm. 37 (1996).

Gaviria, Juan Alberto. “En la hora más sublime”, *Kinetoscopio* vol. 14 núm. 71 (2004).

Gómez, Santiago Andrés. “Kinetoscopio a quince años luz”, *Kinetoscopio* vol.15, núm. 73 (2005).

Mejía, Juan Luis. “Paul: un homenaje a la vida misma”, *Kinetoscopio* vol. 14, núm. 71 (2004).

Montoya, César Augusto. “Génesis de la revista Kinetoscopio” *Kinetoscopio* vol.15, núm. 72 (2005).

Montoya, César Augusto. *Kinetoscopio* vol.1, núm. 1 (1990).

Osorio, Oswaldo. “La crítica de cine: El oficio del siglo... pasado”, *Kinetoscopio* vol. 11, núm. 54 (2000).

Rueda, Amanda. “Respuesta de una joven a un crítico de Tiempos violentos”, *Kinetoscopio* vol. 6, núm. 34 (1995).

Zuluaga, Pedro Adrián. “Luchando contra la mortandad infantil”, *Kinetoscopio* vol.15, núm. 73 (2005).

ORALES

Arenas, Fernando, entrevista realizada por Roxana Cárdenas Fortich. Medellín, 23 de agosto del 2019.

Master, Lía, entrevista realizada por Roxana Cárdenas Fortich. Medellín, 28 de agosto del 2019.

Gómez, Santiago Andrés, entrevista realizada por Roxana Cárdenas Fortich. Medellín, 30 de agosto del 2019.

Montoya, César Augusto, entrevista realizada por Roxana Cárdenas Fortich. Medellín, 02 de septiembre del 2019.

Zuluaga, Pedro Adrián, entrevista realizada por Roxana Cárdenas Fortich. Medellín, septiembre del 2019.

PERIÓDICOS

“Cuidado con el cinematógrafo” *La Correspondencia* 57 (16 de octubre de 1912, Bogotá).

“El proyectoscopio de Edison”, *El Espectador* (29 de octubre de 1898, Medellín).

“Entrevista a Paul Bardwell”, *Centropolis*, (julio de 2003, Medellín).

Blanco Adarve, Laura Zoar. “Cineclub UC: 40 años educando el ojo” *El Espectador* (2015, Bogotá).

El Rayo X (4 de septiembre de 1897, Bogotá).

Periódico La Opinión (10 febrero de 1902),

Revista Kine (15 de febrero de 1914, Sincelejo).

Tejada, Luis. “Glosas insignificantes”, *El Universal* (24 de diciembre de 1918, Barranquilla).

AUDIOVISUALES

Estrada, Óscar Mario. *La Película de Pacholo*. Colombia. (2007, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2004-2013). Patrimonio Fílmico Colombiano. (<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/117b.htm#toma7>, Productor) Recuperado el 06 de enero del 2019.

Ospina, Luis. *De la ilusión al desconcierto: Cine colombiano 1970-1995* (2007, Bogotá: Centro Ático Pontificia Universidad Javeriana, Escuela de Cine Universal Nacional, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Teleantioquia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

BIBLIOGRAFIA

Agulhon, Maurice. *El círculo burgués: La sociabilidad en Francia 1810-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009.

Álvarez, Luis Alberto. "El cine desde finales de los años 50 hasta hoy", en *Historia de Antioquia*. Medellín: Presencia, 1988.

Álvarez, Luis Alberto. “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 1989.

Álvarez, Luis Alberto. *Páginas de Cine Vol.2*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1988.

- Arango de Tobón, María Cristina. *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.
- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Balázs, Bela. *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Egodot, 2019.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Respuestas para una Antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montresor, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales: Política y Poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del buen gusto*. México: Taurus, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Descleé de Brouwer, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Canudo, Ricciotto. *Manifiesto de las Siete Artes*. 1914.
- Carrasquilla, Tomás. “El buen cine” en *Obras completas*. Medellín: Editorial Bedout, 1958.
- Concha Henao, Álvaro. *Historia Social del Cine en Colombia, Tomo 1 (1897 – 1929)*. Bogotá, 2014.
- Dall’asta, Monica. “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas” en *Historia General del Cine Vol.3 Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 1998.
- De Valck, Marikje y otros. *Film Festivals: history, theory, method, practice*. New York: Routledge, 2016.
- Duque, Edda Pilar. *Veintiún Centavos de Cine*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1988.
- Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Medellín: Universidad Nacional, 1992.

- Franco Díez, Germán. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- García Estrada, Rodrigo de J. y otros. *Legado de una amistad: Centro Colombo Americano de Medellín 60 años*. Medellín: Centro Colombo Americano, 2007.
- Gaviria, Víctor “Prólogo” en *El cine en busca de sentido*, Santiago Andrés Gómez, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2012.
- Hausler, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte* Vol. 1. España: Ediciones Guadarrama, 1994.
- Medina, Gonzalo. “Escuela de periodismo”, *Universidad de Antioquia, Historia y presencia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998.
- Miranda Pérez, Waydi. *Cine y sociedad en Cartagena de Indias 1897-1923*. Editorial Académica Española, 2013.
- Molina Londoño, Fernando. *Almanaque histórico de Medellín*. Inédito, 1996.
- Monaco, James. *How to read a film*. New York: Oxford University Press, 1972.
- Moreno Durán, Álvaro Hernán. *Introducción elemental a la obra de Pierre Bourdieu*. Bogotá: Panamericana, 2003.
- Osorio, Oswaldo. *Las muertes del cine colombiano*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2018.
- Pardo, Hernando Martínez. *Historia del cine colombiano*. Montevideo: Editorial América Latina, 1978.
- Prolo, Maria Adriana. *Storia del cinema muto italiano*. Milán: 1951.
- Reyes, Catalina. *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Premios Nacionales Colcultura, 1996.
- Rico Agudelo, Angie. *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016.
- Rodriguez, Norma Lidia. “El campo de producción cultural en la sociología de las prácticas de Bourdieu”, XI Jornadas de Sociología. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Stam, Robert. *Teorías del Cine: Una Introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Swartz, David. *Culture and power: The sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: Chicago University, 1997.
- Téllez Iregui, Gustavo, *Pierre Bourdieu: Conceptos básicos y construcción socioeducativa*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.

Thevenet Alsina, Homero. *Textos y manifiestos del cine: Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

Zuluaga, Pedro Adrián. "Modelos de gestión exitosa: Centro Colombo Americano de Medellín", *Manual de gestión de Salas alternas de cine*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.

TESIS

Battaglia, James. "Everyone's a Critic: Film Criticism Through History and Into the Digital Age". Tesis, The College at Brockport: State University of New York, 2010. <http://digitalcommons.brockport.edu/honors/3>

Chérrez, Génesis y Ana Paula Román. "Análisis de campo cinematográfico ecuatoriano, quién hace cine y desde dónde lo hace". Trabajo de Grado, Pontificia Universidad del Ecuador, 2019.

Correa Valencia, Luisa Fernanda y Eliana Duque Vélez. "De los cine clubes a las salas de arte y ensayo". Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2003.

Montoya Loaiza, Oscar Iván. "Butacas en el paraíso: esplendor, decadencia y caída de los cines del centro de Medellín 1980-1999". Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2015.

Pineda Echavarría, Carlos Mario. "El campo cinematográfico y su transformación en Medellín: comparación entre las décadas 70 y 80 del siglo XX, con las décadas 90 y del 2000 al 2010". Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2014.

Vega Naranjo, Federico. "Lo cotidiano y lo sensacional: Hechos y situaciones que suscitaron asombro en la sociedad medellinense durante la segunda mitad del siglo XX". Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2012.

ARTÍCULOS

Castillo, Orielly Simanca. "La censura católica al cine en Medellín: una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación" *Historia Crítica* núm. 28 (2004).

Chaparro Valderrama, Hugo. "Conversación con Luis Alberto Álvarez: Pasión y gloria de una cinefilia", *Magazín Dominical* núm. 276 (1988).

Cobo Borda, Juan Gustavo. "Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine: La crítica de cine en Colombia", *Poliantea* vol. 7, núm. 12 (2011).

Correa, Julián David. "Kinetoscopio y las revistas de cine", *Revista Arcadia* núm. 33 (2008).

Correa, Julián David. "Tinta y sombra. Escribir sobre el cine en Colombia", *Cinemas d'Amérique latine*, vol. 27 (2019).

- Davis, Ben. "Beginnings of the Film Society Movement in the U.S.", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Vol.24, núm. 3 (1994).
<https://www.muse.jhu.edu/article/395807>
- Duque, Edda Pilar. "Cine en Medellín", *Territorio cultural* Núm. 3 (2000).
- Escorcía Cardona, Viviana. "Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico", *Revista Luciérnaga Audiovisual* Vol. 1 Núm.1 (2008).
- Heise, Tatiana y Andrew Tudor, "Constructing (Film) Art: Bourdieu's field model in a comparative context", *Cultural Sociology* vol.1 num. 2 (2007).
- Higuita González, Ana María. "El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978", *Historia y Sociedad* núm. 25 (2013).
- Mitry, Jean "De l'origine des Ciné Clubs", *Revue d'histoire du cinema* num.3 (1987).
- Rivas Morente, Víctor. "El concepto de cinematográfico", *ZER Revista de Estudios de Comunicación* Vol. 17. Núm. 32. (2012).
- Navitsky, Rielle "The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences", *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2018).
- Pecourt, Juan. "El Intelectual y el Campo Cultural: Una variación sobre Bourdieu", *Revista Internacional de Sociología (RIS)* Vol. 65, Núm. 47 (2007).
- Samaritano, Salvador. "Los Cine clubes o el Cine como manía", *Revista Cine Libre* Núm. 314 (1983).
- Tamayo, Camilo. "Hacia una arqueología de nuestra imagen: Cine y modernidad en Colombia (1900-1960)" *Signo y Pensamiento* 48 Vol. 25 (2006).
- Villegas, Andrés y Santiago Alarcón, "Historiografía del cine colombiano 1974-2015", *Historiolo, Revista de Historia Regional y Local* julio-diciembre (2017).

OTROS

- ¡ACCIÓN! Cine en Colombia (Bogotá, Exposición Museo Nacional de Colombia, octubre 2007- enero 2008).
- Instrucción Pastoral *COMMUNIO ET PROGRESSIO* Sobre los Medios de Comunicación Social preparada por mandato especial del Concilio Euménico Vaticano II.
https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/pccs/documents/rc_pc_pccs_doc_23051971_communio_sp.html (20-06-2020).

ENTREVISTAS

Fernando Arenas (23 de Agosto del 2019)

Colaborador de la revista desde 1990.

RC- *Cuénteme cómo fue su experiencia en la revista Kinetoscopio y cuándo empezó a colaborar allí.*

FA- Coincidió que empecé mi práctica profesional, en el Colombo Americano, de comunicación social y periodismo en la UPB y estaba ya casi terminando la carrera y tenía el requisito de hacer prácticas, entonces pues todo se dio para que me presentara Colombo Americano y allá me contrataron como practicante, entonces comencé en marzo del 90 y cuando yo llegué al Colombo la revista *Kinetoscopio* acababa de empezar, pero es más, ni siquiera revista todavía era apenas un boletín que acababan de sacar, el primer número ya había salido que se llamaba *El Kinetoscopio* cómo con nombre boletín y era unas hojitas como mimeografiadas o fotocopiadas, con un ganchito, muy sencillas. Pero bueno, eso fue la primer el primer número que ya lo habían sacado como principios de ese año, no sé si fue en enero febrero. El cine [la sala de cine] también era bastante nuevo, digamos que el primer teatro del Colombo lo habían abierto apenas como en el año 89 y entonces todo era muy nuevo, la idea era pues que esta revista o este boletín inicial fuera como un acompañante de los programas de cine del Colombo, entonces sería como un apoyo a las a los programas que estaba presentando el Colombo en su teatro pues regularmente.

Yo empecé a hacer el trabajo allá de comunicaciones, en esa época había un señor que era comunicador desde hacía mucho tiempo pero empírico, que se llamaba Aldemar Betancur. Entonces él estaba trabajando allá pero él trabaja más -no tengo muy claro cómo explicarlo- era algo así como maestro de ceremonias, como relaciones públicas ese tipo de cosas pero muy al estilo antiguo digamos no era una cosa pues muy formalizada, tal como en la teoría digamos de ese tipo de cosas sino más como la práctica ya consuetudinario. En todo caso, yo llegué allá y empecé a vincularme con los distintos aspectos del trabajo y entre ellos la actividad cultural que era muy importante en el Colombo y con Paul todavía más, entonces durante la época en que Paul Bardwell fue director del Colombo, él le puso mucho énfasis a la cultura en general y sobre todo la parte del cine efectivamente, ya tenía esa relación es amistad con Luis Alberto Álvarez y ya tenían ese proyecto de crear algo con cine como sólido en la ciudad y esta revista partió de esa idea de ellos dos, otro colaborador importante en esa primera etapa fue César Augusto Montoya que también trabajaba allá en ese momento y que era también un estudiante de comunicación o creo que ya egresado en ese momento, él también estaba vinculado con la revista fue de los primeros que estuvo ahí incluso antes que yo.

Al tiempito de haber entrado yo, entonces ya la revista empezó a tomar más forma, se formó un consejo de redacción o un grupo editorial de la revista en el participábamos como todos los colaboradores bajo la dirección de Paul y Luis Alberto y entonces ya surgió el proyecto de volverlo realmente una revista, quitarle el “El” por un lado y que solamente quedara “Kinetoscopio” y fuera de eso empezar ya crecer cómo revista, aceptar contribuciones de otras personas en cuanto artículos y todo ese tipo de cosas. A veces eran gente muy conocida

del mundo del cine, otras veces la gente entusiasta simplemente que quería escribir y nos mandaban los artículos y así empezó.

RC- *En cuanto a los contenidos ¿Cómo se asignaban las temáticas para los ensayos?*

FA- La revista tenía ciertas secciones que se fueron definiendo, hacíamos las reuniones como los sábados o domingos en la tarde de consejo de redacción, muchas veces pedíamos una pizza por ejemplo y comíamos ahí mientras tanto íbamos hablando del contenido la revista y todo este asunto. Habían como unas cierta secciones fijas y Paul iba asignando los trabajos en los que trabajamos ahí y ya los colaboradores externos pues ellos proponían algún artículo o lo escribían de una vez o se asignaba ahí en esa reunión, otras veces nos llegaban artículos también de otras partes sin pedirlo sino que nos llegaba un artículo sobre determinada película o algo así, entonces todos esos los evaluábamos. Generalmente era Luis Alberto el que decía finalmente si sí o si no se publicaban. Yo al principio me acuerdo que no se hacía sino básicamente como traducciones del inglés al español de otras revistas inclusive había mucho material que sacábamos de revistas en inglés y se traducía, pero después poco a poco empezamos a adquirir ya como más experiencia, más confianza también a escribir nuestros propios artículos, inclusive yo empecé a escribir mis propias reflexiones o mis propias apreciaciones de películas. Entonces ya nos dedicábamos a publicar cosas más propias, no copias de otro lugar.

Otra cosita, cómo empezó a crecer también el número de colaboradores, porque la revista se empezó a hacer más conocida, eso también ayudó a que digamos que hubiera un cambio y una mejora en el contenido de la revista gradualmente

RC- *Y estos colaboradores ¿Eran todos comunicadores o provenían de distintas áreas?*

FA- En realidad no se pensaba mucho en eso, por lo contrario, en el caso del cine siempre hay gente que es apasionada desde distintas áreas, a veces gente que ha estudiado derecho, gente que ha estudiado medicina, por ejemplo el caso de Juan Carlos González que es doctor, y Juan Carlos se entusiasmó muchísimo con el cine, él asistía a los cursos de cine que daba Luis Alberto Álvarez allá en el Colombo. Y entonces Juan Carlos se volvió de asistente a los cursos en colaborador de las revistas. Entonces él un día llegó, yo me acuerdo que llegó así como todo humilde, todo asustado, como que “Ay miren este artículo, a ver si de pronto lo aceptan”, claro él lo entregó y lo revisamos, y Luis Alberto Álvarez básicamente lo aceptó entonces con el paso del tiempo él escribió otro y así, ya se convirtió en un colaborador habitual

RC- *Básicamente Luis Alberto actuaba como un filtro.*

FA- Sí, él era como la autoridad máxima y Paul también revisaba, pero cuando había como alguna duda o algo generalmente era Luis Alberto porque él era el que tenía como el título además de Jefe de redacción y fuera de eso pues él era realmente el que más experiencia tenía, él y Orlando Mora eran los principales críticos. Orlando colaboraba desde el principio, pero era un poco más ocasional, él iba a estas reuniones del Consejo de redacción y Marta

Ligia Parra también, pero como ellos eran más externos al Colombo, no era gente que trabajaran ahí permanentemente entonces ellos colaboraban, y eran gente ya con experiencia, ya ellos habían publicado en los periódicos y entonces eran ellos como los principales críticos que aparecen en el grupo inicial. Otra persona que también era muy importante, yo creo que es importante recalcar la labor del fue Juan Guillermo López.

Yo no sé exactamente de qué se había graduado había estudiado en la de Antioquia y también había hecho cursos de guion, todo ese tipo de cosas, se había ganado un premio de guion aquí en Colombia no me acuerdo muy bien si fue de FOCINE o algo así, entonces se fue a estudiar a San Antonio de los Baños en Cuba después volvió aquí a Colombia, en fin, cuando yo lo conocí y pues él era uno de los colaboradores de la revista allá en el Colombo y él se mantenía mucho allá se pasaba horas y horas trabajando en la revista, diagramando, escribiendo, haciendo muchas cosas, era cómo un colaborador incansable.

Entonces él trabajó mucho, fuera de eso él estaba en, no sé si fue en el 90 o 91 ya, cuando surgió la idea de hacer un manual de realización de video y unos cursos también de la dirección de video que se dieron más o menos como paralelamente. Entonces él fue el que escribió el manual y le trabajó muchísimo tiempo a eso, me acuerdo que él mismo dibujaba como las gráficas del manual y todo eso. Y entonces editó ese manual y fuera de eso se hicieron unos cursos con varios profesores en los que también Juan Guillermo colaboraba, esa fue otra de las actividades digamos que se hicieron, todo digamos bajo la sombrilla del Colombo Americano, en esa época realmente *Kinetoscopio* era la revista y de resto pues estaba el Programa de cine del Colombo nomás, ahora últimamente he observado que ya la palabra “kinetoscopio” lo están usando como una marca para varias cosas.

RC- Bueno, no sé si me puedes comentar más o menos en qué estado se encontraba el campo cinematográfico de la ciudad previo al Colombo.

FA- Cuando yo empecé yo recuerdo que habían algunas entidades que habían sido muy importantes de alguna manera, estaban un poco como en retroceso o estancamiento, cómo eran la Cinemateca El Subterráneo que había tenido que salir de su sede más exitosa podríamos decir en el semi-sótano de Suramericana, porque Suramericana le había pedido pues el espacio y entonces El Subterráneo había tenido una especie de migración, por un tiempo funcionó en Envigado, no sé tuvo como varias sedes, en todo caso ya había perdido como esa influencia que tenía al principio, pero bueno era de todas maneras era una de las entidades que habían sido muy importantes, fuera de eso estaba el Museo Arte Moderno de Medellín que en ese momento se encontraba en Carlos E. Restrepo y digamos que el Museo también con el Colombo eran como las dos entidades que tenía más fuerza en cuanto al cine no comercial podríamos decirlo al cine más cultural y había también una otra entidad, que no recuerdo el nombre, creo que eran los de Procinal si no estoy mal es que tenían un teatro que abrieron por allá en el centro como en los años 90 también y fue importante durante unos años pero después ya creo que se acabó. En el centro estaba el teatro Lido y el Libia también que también exhibían cine de calidad. En general en los centros comerciales lo manejaba casi todo el Cine Colombia con algunos competidores, estaban también los cineclubes de las universidades, uno que otro cine club Independiente, pero ya ese movimiento cineclubístico estaba un poco en decadencia también.

De hecho, yo nunca participé en cine club de esos, era como la generación anterior a la mía en la que haya participado por ejemplo Juan Guillermo López, Orlando Mora desde hacía mucho tiempo y así varios de ellos digamos Carlos Henao, toda la gente del cine como de esa época habían pasado por los cineclubes pero ellos ya eran una generación poquito mayor, la de nosotros que éramos los que estamos empezando como jóvenes en el momento no nos tocaron prácticamente los cineclubes, nos tocaron ya en un momento de declive.

RC- *¿Entonces cómo fue su acercamiento al cine?*

FA- Pues en el caso mío desde niño porque mi papá era muy aficionado al cine y teníamos una cámara de 8 mm en la casa un proyectorcito, entonces desde muy pequeño había mostrado películas en 8 y en super-8, de ahí me empecé a aficionar por ir a cine con los amigos y todo eso. Después en la universidad había una materia que era un seminario creo que era y entonces en algún momento en la UPB y Luis Alberto hicieron una negociación de manera en que los cursos que daba Luis Alberto Álvarez nos sirvieran a nosotros como materia, entonces nosotros el curso pues tomábamos el curso con él y eso nos daba unos créditos, entonces eso nos sirvió mucho porque pudimos ver como quien dice esa materia de cine durante un semestre con Luis Alberto Álvarez. En esa época los daba con la Cámara de Comercio con el Colombo también, Luis de alguna manera coordinaba sus cosas con distintas entidades. Entonces en el Colombo ahí fue cuando yo lo empecé a conocer también por esos cursos de Luis Alberto y fuera de eso porque también me metí a estudiar inglés durante la época en la que no estaba estudiando en la universidad.

Entonces el Colombo organizaba con Luis Alberto estos cursos y entonces yo participé en uno de esos y luego como estaba ya enganchado en el Colombo trabajando entonces me tocaba como parte de mí funciones también colaborar con él en los cursos, ser como el asistente, ayudante, como representante ahí como del Colombo en los cursos, mejor dicho de todas las tareas logísticas que necesitaba, fotocopias lo que fuera que se necesitara yo estaba ahí pendiente y entonces eso me ayudó también mucho como acercarme y lo fui conociendo más también.

RC- *¿Alguna experiencia con Paul Bardwell como director? ¿Cómo era su relación con el cine?*

FA- Pues Paul en un personaje muy interesante, es que es difícil como describirlo en cierto modo porque era una persona relativamente joven en esa época pues bastante joven había viajado mucho y había llegado aquí en Medellín y había conseguido trabajo como profesor de inglés en alguna institución, no me acuerdo ni cómo se llamaba, luego en Colombo empezó el profesor y después lo nombraron director académico o algo así pues un título similar y ya al tiempo cuando se fue el director que tenían nombrado por el Departamento de Estado y todo eso llegó esta idea de que los centros iban a autogestionarse y a desvincularse de las embajadas y de todo eso, entonces la misma junta directiva que formaron lo nombró director también, entonces él llegó como con una idea muy nueva y muy distinta pues de lo que debía ser el centro. Ahora, el Centro Colombo Americano ya tenía pues una tradición en la ciudad hay había hecho íbamos muchas áreas culturales y todo aquello pero de todas maneras pues Paul tenía una visión muy propia que le imprimió al Centro durante el tiempo

en que él duró pues como director. Una de las cosas que aprovechó en el buen sentido digamos, el Colombo tuvo un ataque terrorista donde quemaron la biblioteca, hicieron una cantidad de daños con una bomba que pusieron, eso nunca se supo bien quién había sido, pudo ser un grupo de esos izquierdistas, en todo caso después de todo eso pues Paul fue el que estuvo pendiente de toda la reconstrucción del Colombo entonces aprovechó para expandir la biblioteca, organizar como muchas cosas administrativas y todo eso, y empezó como esta etapa de crecimiento digamos en lo cultural del Colombo

Entonces el Colombo no solo era muy fuerte desde el punto de vista en enseñanza del inglés, como lo sigue siendo hoy en día, sino que la parte cultural adquirió mucha importancia también y particularmente el uso del cine como uno de sus estandartes podríamos decir, entonces él le metió mucho dinero ahí fue al súper a comprar fuentes de información en cine para la biblioteca por ejemplo muchas revistas que llegaban permanentemente de Estados Unidos y de otras partes sobre cine, libros especializados, muchas películas que él mismo compraba también en su viajes y traía, y una de las cosas más interesantes que él tenía, como viajaba tanto, tenía muchos contactos con cinematecas, con otras entidades culturales, etcétera, y entonces mantenía el Colombo muy al día con la programación del mundo entero. Yo me acuerdo también me impresionó mucho una vez cuando estuvimos en el Festival de Cine de Toronto, eso fue como en el año tal vez 93 o 94 que llegamos allá Toronto fuimos una vez a una entidad cultural, a una cinemateca de allá y me puse a mirar el programa de cine que ellos tenían en esos días y eran exactamente los mismos programas que nosotros habíamos presentado hacía poco estábamos presentando por esa época, es decir el Colombo no estaba en ningún momento atrasado o perdido de los circuitos digamos de circulación del cine mundial en ese momento. Eso me impresionó mucho, ver que no estábamos tan perdidos como uno se imaginaría, que estábamos como muy sintonizados con lo mismo que se estaba mostrando allá en Canadá

Otra cosa también es que el Colombo también tenía una muy buena influencia a través de la biblioteca y eso en la videoteca con entidades digamos departamentales, en los pueblos por ejemplo había una biblioteca determinada en un pueblo que necesitaban tal película, llamaban a la biblioteca del Colombo y ellos se las mandaban, era un trabajo muy coordinado en el que ellos servían como digamos de difusores o de animadores culturales en ese aspecto para las regiones de Antioquia, algo muy importante el trabajo la biblioteca que en esa época lo hacía muy bien y ayudaba mucho pues a la circulación de las películas y todo eso. Fuera de eso empezaron a llegarnos también muchos contactos y muchos requerimientos y cosas de otras ciudades de Colombia también, entonces poco a poco digamos que la fama como del Colombo de la revista empezó a extenderse más allá de Medellín y más allá incluso de Antioquia o de Colombia hasta el exterior también, fue una cosa muy interesante pero a mí me parece muy llamativo sobre todo eso trabajo como local que se hizo.

RC- *Para concluir ¿considera la revista como institución clave en la ciudad?*

FA- Pues yo creo que sí, yo pienso que sí es al menos en cuanto al mundo del cine digamos en la ciudad pienso que la revista ha sido un referente por todos estos años y sigue siéndolo de alguna manera, claro ha tenido muchos cambios, ha tenido distintos directores, distintas orientaciones qué sé yo, pero de todas maneras ha seguido siendo una entidad importante en el mundo del cine de la ciudad y es como de esos de esos lugares o Centros adonde la gente

acude cuando está interesada en el cine ya sea porque quieren publicar en una revista o quieren ver una película, quieren saber más de ella, etcétera, entonces en ese aspecto sigue siendo un referente me parece importante fuera de su últimamente han estado muy activos organizando cursos, organizando una serie de cosas adicionales que por una época se había como perdido un poco, pero volvieron otra vez a recuperar eso entonces me pare muy bueno.

Lía Master (28 de agosto de 2019)

Colaboradora 1990-1999, encargada de la sección VENTANA INDISCRETA y correctora de estilo.

RC- *¿Cuánto tiempo colaboraste en la revista Kinetoscopio?*

LM- Déjame pensar un segundo. Creo que empecé a trabajar como correctora de pruebas y estilo a partir del número 4, pero mi nombre no apareció sino tiempo después, en el número 10 u 11. No recuerdo los años. Creo que en total fueron unos 10, 11 años. Trabajé con *Kineto* hasta 1999, cuando me vine para acá (Israel).

RC- *¿Y cómo fue tu experiencia como mujer en la revista?*

LM- Esa es una pregunta simpática. Ni siquiera pensaba en eso. Éramos todos amigos, muy amigos. Y era otra época.

RC- *Es algo que se me ocurrió ya que también he revisado la historia de otros cineclubes y publicaciones de cine de la ciudad y la presencia femenina es mínima. No había mujeres en la crítica de cine en el país, sino hasta finales del siglo XX.*

LM- Eso es la pura verdad. No había mujeres. Las mujeres eran como adornos.

En el grupo de redacción de *Kineto* estábamos Marta Ligia Parra, Ana Ramos (la secretaria de Paul Bardwell), Diana Jaramillo y yo. Hubo una época, al principio, en que también estaba una mujer muy querida a quien le decíamos Marito, no recuerdo su nombre. Esas éramos las mujeres que pasamos por *Kineto*. Marta Ligia y yo éramos las únicas que siempre estábamos en todas las reuniones.

RC- *¿Podrías ampliar al respecto?*

LM- Ah, claro. Era una época en la que no se planteaba ese asunto del *Me Too*, por ejemplo. No recuerdo que ni siquiera nos planteáramos el asunto de pocas mujeres (como te dije, solo Marta Ligia y yo) en medio de tantos hombres. Quiero decir que ni se nos pasaba por la cabeza ese asunto.

RC- *Me preguntaba si eran tratadas como iguales a los demás, sus opiniones eran respetadas y tomadas en cuenta.*

LM- Completamente. NUNCA me sentí discriminada, pordebajada o no tenida en cuenta. Opinamos de todo abiertamente, igual que cualquier otro miembro del equipo de redacción. Las pocas veces que pudo haber algún comentario que hoy haría levantar cejas y tal vez alguna polvareda, se tomaba como el pensamiento o el comportamiento inadecuado de algún imbécil Nunca faltan.

RC- *Me parece que eran un grupo de redacción muy curioso y variado. Me topé con una fotografía del equipo y me resultó muy interesante ver cómo había mujeres, un joven como Santiago Andrés, trabajando conjuntamente con personajes imprescindibles para la cultura de la ciudad como Paul y Luis Alberto. Es un elemento que quisiera destacar en el trabajo.*

LM- Fue una época hermosa. Ese grupo es irrepetible y lo que pasó en el *Kineto* de entonces, no tiene parangón. Santiago era un niño. Llegó a *Kineto* siendo un adolescente. Un niño genio. Era IMPRESIONANTE. No había nadie como él en el Medellín de entonces. Y mi amado Luis Alberto y mi admirado y querido Paul... una combinación perfecta de conocimientos, sensibilidad, ganas, inteligencia. Nunca me voy a reponer del todo de esas dos ausencias.

RC- *Concuerdo en que su alianza fue algo tremendo y nunca antes visto en la ciudad, definitivamente dejaron su huella. Por otro lado, quería preguntarte sobre tu pasión por el cine, ¿Cuándo y cómo empezó?*

LM- Lo primero que tendría que mencionar es que yo estudié el bachillerato en el Theodoro Hertzl y que ahí teníamos una clase de cine que dictaba el profesor Saúl Sánchez, quien nos llevaba al teatro El Subterráneo detrás de la Iglesia del Poblado. En ese contexto, a los doce o trece años vimos películas como *Decameron*, de Pasolini, *Gritos y Susurros*, de Bergman, *El Gatopardo*, de Visconti, *Blow up*, de Antonioni, en fin, un revoltijo de imágenes que se me quedaban revoloteando en mi cabeza durante días.

En el colegio también trabajó un profesor muy joven, apenas un poco mayor que sus alumnos que dictaba clases de literatura y de comportamiento y salud. Se llamaba Víctor Gaviria. Traía loquitas a las chicas de medio colegio. Yo fui novia durante algunos años de Juan Guillermo, el hermano mayor de Víctor. Recuerdo cuando su hermana, Marta, que vivía en Estados Unidos, le regaló una camarita de Súper8 con la que Víctor filmó su primera película: *Buscando tréboles*, en un instituto de ciegos y sordomudos en Campo Valdez, si no me equivoco. Todo con las uñas. Los amigos de ese grupo que ellos llamaban "El Taller", estuvimos en todo el rodaje. Te puedo contar que en la primera copia que hubo de *Buscando tréboles*, en la escena de los niños jugando en la piscina, se veía la mano indiscreta de quien sostenía la grabadora con la que se hizo el sonido. Esa mano está ahora sobre este teclado.

RC- *He notado la gran injerencia de El Subterráneo en la cinefilia para la década de los ochenta, es otra institución de obligatoria referencia.*

LM- El Subterráneo empezó mucho antes, en la década del 70. Primero detrás de la Iglesia del Poblado, en un local que quedaba en un segundo piso. Nunca entendí por qué se llamaba

El Subterráneo. Después de muchos problemas y enredos de los que no puedo dar cuenta, pero que si no me equivoco aparecen en algún artículo que apareció en alguna *Kineto* de las que yo corregí, se pasó para un subterráneo en Suramericana.

RC- *También quería preguntarte sobre el estado del campo cinematográfico previo al Kinestoscopio y el programa de cine del Colombo. Lo que tengo entendido es que era un momento bastante difícil gracias a los altos índices de violencia.*

LM- Uff, Medellín era tenebrosa. Una ciudad para machos y para los que vivíamos enamorados de ella. Esa ciudad era un poema.

RC- *¿Pero cómo en un panorama tan desolador se puede vivir el cine?*

LM- Creo que precisamente en esos panoramas tan desoladores el cine y la literatura se convierten en las únicas opciones de abrir una ventana, un hendijita por donde entran luz y aire, alguna esperanza. También había algo contestatario, incluso revolucionario (con algo de desconfianza utilizo esa palabra) en el hecho de leer lo que leíamos, escribir lo que escribíamos, ver el cine que veíamos, reunirnos en esas circunstancias tan azarosas.

RC- *Orlando Mora en una conferencia también se refería a eso, que la cinefilia en la ciudad de Medellín en el siglo XX era un elogio a la dificultad, ya que ciertas películas llegaban a proyectarse años después de su estreno o ni siquiera llegaban por la censura, tenían que recurrir a las columnas de crítica de cine para poder saciar ese hambre.*

LM- Sí, a ese ejercicio intelectual lo llamábamos leer cine, era una especie de chiste. Decíamos cosas como “me leí tal o cual película en tal o cual revista”. Había montones de películas que simplemente no llegaban a Medellín. Fue en la década de los 80 cuando empezó el trabajo serio de los piratas de películas. Luis Alberto Álvarez era uno de los mayores piratas y uno de los mayores consumidores del trabajo de otros piratas. Claro que también se gastaba cualquier cantidad de dinero trayendo películas desde USA a través de lo que ellos llamaban "el correo de las brujas", cuyo administrador principal era Mr. Bardwell.

RC- *Para culminar, ¿Considera la revista como una institución clave en el campo cinematográfico de Medellín?*

LM- Diría que lo que hizo la *Kineto* fue cultivar a la gente, crear un público con un criterio que alcanzara a pasar por encima del limitado círculo de la distribución del cine comercial americano. *Kineto* expandió horizontes y mostró con mucha dignidad, con mucha apertura de criterios que es posible recorrer otros caminos a los que se nos impone. Solo hay que querer.

César Augusto Montoya (02 septiembre de 2019)

Co-fundador de la revista y colaborador.

RC- *¿Dónde surgió la idea de crear una revista especializada en cine?*

CAM- El Colombo en la década del ochenta no tenía teatro, y yo entré a trabajar como periodista en la biblioteca del Colombo Americano y fui asistente de Paul, y hacíamos unos ciclos de cine coordinados con la embajada norteamericana, el musical, el western y se programaban en la sala de cine que tenía la Cámara de Comercio en el centro. Le ponen la bomba al Colombo, en el 88 o 89 y Paul hace la gestión, no sólo nacional, sino mundial- porque eso fue mundial- de recoger plata para reconstruir el edificio, la visión que tenía Paul y se hizo el teatro. En el teatro fue algo que renació de las cenizas cierto, paradójicamente un mal trajo un bien, así es la vida de extraña. Y empezamos a hacer programación de cine, yo seguía trabajando haciendo todos los documentos, que a mí me tocaba hacer los documentos para los programas de cine de la Cámara de Comercio.

Entonces ya se empezó la programación del teatro, Luis Alberto era uno de los profesores permanentes en el Colombo americano, yo fui inclusive alumno de los cursos de cine que daba Luis Alberto, de Entender a David W. Griffith, por ejemplo, Y acuérdate que en ese momento trabajamos en formato de Super VHS, entonces a Luis Alberto había que organizarle todo para las presentaciones que él hacía. Era una persona que en realidad podemos decir él fue el que enamoró a Paul del cine, Paul era un hombre culto que tenía formación musical, administrador también, trotamundos, con un sentido muy agudo de viajar y gastrónomo, bueno, pero no tenía un sentido tan profundo por el cine, entonces ahí se juntaron paradójicamente, podríamos decir nos juntamos nosotros tres primero, obviamente Paul, después Luis Alberto dando los cursos de cine, Luis Alberto también daba clases en el Goethe Institute, allá íbamos pues porque lo leíamos en El Colombiano

Y es Luis Alberto quien le dice a Paul: Paul ¿Por qué no acompañamos la programación de cine, del teatro, entregando un folletico, un folleto que hable de la sinopsis y la ficha técnica? y ahí nació Kineto, entonces entre Paul y yo, tengo que decirte que yo viví con Paul como 15 años la casa de La Pilarica de Robledo, allá hicimos este primer ejemplar, entonces Paul me dijo: César, haz la introducción. ¿Por qué el kinetoscopio? porque yo acababa de graduarme de periodista de la Bolivariana, mi tesis fue de cine se llama de “Los Pioneros del cine cómico a Woody Allen” y ahí Louis Lumiere cuenta cómo, sustentado en el kinetoscopio de Edison, que todavía no era cine sino que era precine, tú sabes que era sólo una caja cierto, él con base en el kinetoscopio, lo perfecciona, lo mejora y crea el cinematógrafo

Pero entonces primero el kinetoscopio y es de Thomas Alva Edison, claro algo muy norteamericano un inventor como Thomas Alva Edison que también tiene muchos lunares oscuros Especialmente con Tesla, pero inventó la bombilla, inventó el kinetoscopio, inventó el gramófono. Edison es un personaje, entonces por eso le pusimos también el nombre, yo escribí la relación que hay entre el *Kinetoscopio* y lo que te acabo de decir. Aparece éste primer número, lo hacemos muy artesanalmente, mira que el formato es como una hoja tamaño oficio a la mitad. Y claro, está el ingrediente que tú mencionaste ahora qué es muy importante y es el Colombo Americano, si *Kineto* no hubiera tenido el apoyo primero Paul y del Colombo Americano, hubiera perecido rápidamente

RC-Lo comparo con *El Subterráneo*, que también fue un espacio muy importante, pero si no estoy mal, Pacholo era el encargado de conseguir todo, de conseguir el espacio, de la programación, no contaba con el respaldo de una institución o un equipo...

CAM- Mira Roxana una cosa muy importante que tú acabas de decir ¿Entonces cómo era Medellín antes del *Kinetoscopio*? El Subterráneo. Allá íbamos, yo en esos momentos era estudiante de comunicación de la Bolivariana y allá íbamos al Poblado a ver las películas que Pacholo nos traía, es la primera vez que muchos de nosotros conocemos el cine de Polanski, de Bergmann o de Cassvettes, eso era lo que había en Medellín antes del *Kinetoscopio*.

El Subterráneo, tuvo una época de esplendor en El Poblado, luego en Suramericana y una época donde muere en Envigado y ahí es entonces cuando nosotros -las cosas extrañas de la historia- aparecemos con la revista, sin proponernos crear una revista, sino un folleto y empezó lo que dijiste ahora, a llegar una cantidad de cinéfilos, de enamorados del cine, de realizadores como Juan Guillermo López que querían hacer una película, tenían un guion, pero el formato no lo permitía o el presupuesto.

Entonces *Kineto* nace como decís por el amor al cine, creo que lo escribí también, Paul empezó a desarrollar un gran amor al cine, empezamos a ver mucho cine en la casa en 16 mm, porque vivíamos en una casa muy grande, entonces la gente de la embajada de Japón le prestaba Paul películas en 16 milímetros, él se llevaba un proyector alemán, yo trabajé con ese formato de 16 milímetros porque tuve un cineclub en la Bolivariana que se llamaba Cine Arte Lumiere, era un Oberhausen, entonces veíamos cine en 16 milímetros alemán, japonés, norteamericano y ya después entonces aflora la revista, por insinuación de Luis Alberto y Entre él (Paul) y yo escribimos el primero.

RC- ¿Se puede decir que no fue algo muy premeditado?

CAM- Te voy a decir una cosa Roxana, a veces uno no escoge a los temas, los temas de lo escogen a uno, eso es un misterio, mira, yo hice un documental sobre el poeta José Manuel Arango yo no sé si tú sabes quién es él – bueno, ya se murió -uno de nuestros grandes poetas. Está en YouTube, yo tengo un portal que se llama Valhala Producciones y ahí está el documental. Se llama La humildad del jardinero sobre el poeta José Manuel Arango, patrocinado y producida por la Universidad de Antioquia y la Casa de poesía Silva y una vez Víctor Gaviria me decía: “nosotros éramos más amigos del poeta que usted”, Víctor debió haber hecho ese documental, entonces yo digo: ¿Por qué la vida me escogió a mí y no escogió a Víctor?, entonces son esos misterios ¿Porque *Kinetoscopio* nos escogió a mí y a Paul Bardwell? ¿Qué palabra dijiste? ¿Que era una casualidad?

RC- Tal vez no sea la palabra más indicada...

CAM-Desde la historia se ve como una ___ de episteme. Tú tienes razón, se encontraron dos enamorados del cine muy fuertes y un tercero como Luis Alberto Álvarez. Luis Alberto, el Gordo, nos vio crear los primeros números, el dos, el tres, el cuarto y él se demoró en entrar, pero él fue el curador, el jefe de redacción en una época bellísima, cuando íbamos al festival de Cartagena todos

RC- *¿Cómo fue tu experiencia en general en la revista?*

CAM- Fue bellísima, cuando las cosas se hacen con pasión, eso a veces no nos duele, uno no sufre, sino que uno está haciendo algo que le gusta mucho, entonces ahora es cuando uno tiene que escribir, cuando uno tiene que hablar y uno dice estábamos metidos en un momento de una efervescencia cinematográfica muy fuerte, porque mira las empresas productoras de cine nos entregaban las películas, nosotros las veíamos en premier privadas en el teatro del Colombo Americano, teníamos un grupo que todos eran cinéfilos, tanto hombres como mujeres y hablábamos de cine, discutíamos de cine, íbamos a los festivales de cine de Cartagena cierto, allá conocíamos a los directores. Por ejemplo, gracias a *Kinetoscopio*, en algún momento de mi vida en Cartagena pude saludar a Gabriel García Márquez y decirle: “Maestro, yo trabajo en *Kinetoscopio*, esta es nuestra Revista, quisiéramos entrevistarle, le di la mano ¡Wow! un escritor que uno quiere y admira tanto.

Entonces la formación de público, eso es algo muy importante, la formación que yo tuve como crítico de cine en *Kinetoscopio*, ponéle vos que fueron por ahí dos décadas, me ayudó después para ser profesor de cine, de historia del cine Universal, de historia del cine colombiano. Para ser crítico de cine tienes que ver mucho cine, tienes que leer mucho de cine, también tienes que saber de historia del cine, como formación que tengo de periodista, eso me exige la reportería.

Escribir los artículos era fuerte porque te voy a decir que la mejor información está en inglés y sigue siendo verídico, entonces tenés que traducir, no estaba todavía el internet, era la biblioteca del Colombo pero por fortuna a la biblioteca llegaban buenas revistas en inglés ¿Ves cómo se dan las cosas? Entonces había que escribir un artículo de Peter Greenaway, por decir algo, busque que ha publicado *Sight and Sound*, busque que ha publicado *American Cinematographer*, y eso era un privilegio me parece a mí, porque teníamos buen cine, gente enamorada del cine, escribíamos, nos publicaban, nos pagaban, no vivíamos de eso, pero bueno

RC- *¿Cuál era su rol en la Revista?*

CAM- Al principio cofundador con Paul Bardwell y después redactor, gestor. Como trabajaba en esos momentos también en el Colombo, también formaba parte del comité de redacción, ¿Qué hacía el comité de redacción? el comité de redacción se reunía, discutíamos lo que se había publicado, se leían las cartas que habían llegado desde los rectores discutiendo, se leían los artículos que llegaban, por ejemplo Juan Carlos González, mira, Juan Carlos lo dice: “yo mandaba en esa primera etapa artículos de la revista y me los capaban porque no tenía suficiente nivel”, y Luis Alberto decía una cosa Roxana que era cierta, decía, porque Luis ya después de un par de años, ahí están las cifras, que ya empezó a ser jefe de redacción, empezó a leer muchos artículos y decía: “se nota la diferencia de la gente que tiene formación Universitaria y periodística o de Historia”. Juan era un médico, es un médico enamorado del cine, es el actual editor de la revista, pero en ese momento dicho artículo todavía no (estaba listo). Entonces eso era el consejo de redacción y era crear nuevas secciones, por ejemplo, me acuerdo de una sección que se creó que se llamaba *Filmes Invisibles*, que eran películas que podíamos ver en Súper VHS en inglés con subtítulos, por

decir alguna película de Akira Kurosawa o de Wim Wenders, que estaban en alemán o japonés con subtítulos en inglés. El inglés se volvió en una necesidad obligatoria y escribir sobre esas películas que no se veían en cartelera, ahora gracias al internet ya se pueden conseguir.

RC- *Una pregunta más personal ¿Cómo y Cuándo empezó su pasión por el cine?*

CAM- Por la fotografía, gracias a mi papá tuve una cámara rusa de fotografía, me enamoré de la fotografía uno nunca deja de enamorarse de la fotografía. Después tuve laboratorio blanco y negro, después me metí con el color que es la diapositiva, después empecé a dar clases. Yo empecé a dar clases en la universidad, en la Bolivariana, fotografía en blanco y negro estamos hablando de antes de lo digital, que es lo de laboratorio blanco y negro.

Y el cine, acuérdate que el cine tiene fotografía, teatro, música, arquitectura, literatura y poesía, entonces la fotografía me llevó al cine. ¿Por qué? la televisión. Yo creo que Tarantino tiene razón, fuimos también educados por la televisión, por las buenas series de televisión *Twilight Zone, la dimensión desconocida*, es una serie que a mí me daba terror, yo me acuerdo, o la otra era *Star Trek*, yo la veía con mis hermanos y mi papá, a mí me gusta el género de la ciencia ficción ¿y dónde empezó? con *Star Trek*. Entonces la televisión de los 60 fue buena, Cuarón, lo muestra también en *La forma del agua*. Pues yo creo que son esas dos cosas, la fotografía y las series de televisión.

RC- *¿En qué estado se encontraba el campo cinematográfico de la ciudad en ese momento?*

CAM- Mira hay un caso muy patético y yo le escribí ahí lo vas a leer, que es el de Juan Guillermo López, Juan fue un compañero de la revista, él había ganado un premio en Cuba en San Antonio de los baños con que él había escrito, *Querida familia*, y entonces el problema de Juan fue: ¿Y yo cómo hago este guion? ¿Dónde consigo financiación? ¿Dónde consigo presupuesto? FOCINE cierto, estamos hablando de FOCINE cierto, todavía no existía la ley del cine del 2008, ¿Qué pasó con ese personaje? que es un ejemplo de lo que tú me acabas de preguntar, era un cineasta, escritor, guionista, un camarógrafo, ¿Qué tuvo que hacer Juan? Y eso le sirvió muchísimo, meterse de lleno en la revista, a escribir para hacer dibujos, ilustraciones, a digitar, que todo esto todo lo teníamos que digitar, cierto a leer mucho de cine, que es lo que yo te digo.

Y ya la biblioteca del Colombo empezó a tener el archivo de VHS y todos teníamos que comer desde archivo. ¿Usted va a escribir un artículo sobre Bresson? no se quede solamente con una película, tienes que ver de otras películas, así es Roxana, como profe y como crítico, si tienes un nivel de altura, te exige eso.

RC- Creo que nos desviamos un poco la pregunta ¿En qué estado se encontraba?

CAM- Lamentable, porque los directores de cine... hay una serie que hizo Luis Ospina que yo la he mostrado mucho en mis clases de Historia del cine, De la ilusión al desconcierto, los directores de cine se tenían que endeudar, tenían que hipotecar sus casas, De la ilusión al

desconcierto de Luis Ospina, búscalo que eso te sirve. Entonces los directores de cine quedaron todos endeudados con FOCINE y tenían que hipotecar sus casas, a Felipe Aljure le tocó hipotecar su apartamento para poder hacer *La gente de la universal*, todavía no teníamos ley del cine, el que quería ser cine se tenía que endeudar con un banco. Juan Guillermo se endeudó con un banco para poder comprar una cámara de súper VHS, me consta porque él me lo dijo y yo después tuve una de esas cámaras, y lo mataron por robarle una de esas cámaras.

Por eso es tan importante la llegada del cine digital, porque el cine digital democratiza, estamos hablando de cine análogo que había que mandar a revelar. Eso es muy es muy caro, pues yo logré hacer cine en Super 8 y manejé 16, como te dije, pero 35 mm nunca. Yo todo lo que he hecho ha sido digital.

RC- *Yo tenía entendido que FOCINE aportaba recursos...*

CAM- Sí, pero como no había Ley del cine, el director de cine... Luis Ospina hace Pura sangre bajo FOCINE y quedó súper endeudado, no ganan nada de plata. Listo hacen la película, pero el director queda embargado casi, es decir, mira a Francia que es el papá del cine, tú sabes, subvencionan el cine. ¿Cuánto valen los Monos? la película del Andes, puede valer dos o tres millones dólares, las películas de Víctor Gaviria, él porque ha tenido unos productores buenos estamos hablando de siete millones de pesos, la chica que acabó de hacer, me parece muy valiente, *Los días de la ballena*, lo leí en una entrevista en Arcadia, se maneja un alto presupuesto, locaciones, el cine es un arte supremamente caro, una industria también muy cara. Entonces quedaban muy mal los directores, entonces el caso de Juan Guillermo es la situación de los cineastas en el momento que se crea *Kinetoscopio*, nunca surgió.

RC- *¿Cuál fue el alcance o el espectro a la revista?*

CAM- Hay que decirlo, y es que la revista encontró un eco nacional muy rápido, entonces los cineastas colombianos, los críticos de cine en Bogotá, ahí mismo empezaron a escribir, y cómo lo que tú dijiste ahora, Paul era un hombre de grandes relaciones públicas, sabía hacer relaciones públicas y como era un gestor cultural que se movía también en torno al cine, al teatro, la pintura, convocaba. Entonces mucha gente del país le escribían a Paul y lo conocían: “¡Ah el gringo del Colombo Americano que está allá con una revista!” y mandaban artículos, empezaron a llegar artículos de todas partes y poco a poco pasó lo que te dije ahora, que Kineto pasó de ser una revista antioqueña y paisa, a una revista nacional, dónde empezaron los caleños, los bogotanos, los costeños, todo mundo empezó a mandar artículos, a convertirse en una revista iberoamericana, esa es mi satisfacción. Críticos cubanos, argentinos, españoles empezaron a mandarnos artículos, es un momento muy bueno, ahora ya no, ya tuvo un declive.

Formamos público, formamos críticos de cine, los directores de cine colombiano tenían una tribuna, hacíamos dossiers sobre el cine colombiano, sobre la historia del cine Luis Alberto creó una columna que se llamaba las grandes películas de la historia del cine. Hay un momento en donde uno mira para atrás y dice: ¡Wow! Estábamos haciendo un montón de cosas”, traíamos directores de cine a través del Colombo Americano que mostraban sus

películas, que las presentaban, que discutían con nosotros, entonces la formación de públicos una de las cosas más importantes.

Paul en este momento, en el ámbito cinematográfico y cultural de Medellín se volvió un referente, que nunca lo buscamos a propósito, porque Paul no era un hombre de vanidades o de relumbrones y eso me encantaba. Pero sabes una cosa que me decía un amigo cineasta también Carlos López decía: “huevón, ustedes eran unas vacas sagradas, Los Kinetos” y nosotros nunca lo buscamos. Borges se lo dijo una vez al mexicano, a Krause, una se revista se crea porque unos jóvenes odian algo con mucha fuerza o aman algo con mucha fuerza, y eso conseguimos Paul y yo, amamos y seguimos amando el cine, es que la pasión Roxana, por todos los lados, es decir cuando tú encuentres gente apasionada no la tienes que mover, se mueven solitos, que se equivoquen o que demos traspiés.

Ahora otra cosa fundamental para que entremos a temas más serios, Medellín estaba viviendo una cosa terrible que era Pablo Escobar, los carro bombas y el Colombo mismo lo sufrió en carne propia, una bomba que destruyó la biblioteca. Y ahí el arte, llámese cine o teatro llámese pintura, llámese música es la respuesta a la muerte inconscientemente como tú dijiste ahora nosotros estamos respondiendo con vida con arte, con cultura, con cine a ese ambiente de muerte que había en Medellín. Tú eres muy joven cierto no te tocaron los carros bombas, uno salía de la casa y decía “jueputa me puede tostar un carro aquí en la Macarena” entonces esa es la época de los noventas, en donde todas las circunstancias económicas y políticas estaban cifradas por Pablo Escobar ¿Entonces la revista de ustedes aparece en el momento de la máxima expresión del narcotráfico en Medellín? Sí ¿Se lo propusieron? No. Es una cosa que es misteriosa.

RC- *Pero también muy bonita.*

CAM- Sí, porque ahora hay algo para mostrar, ahora que uno lo habla, lo dice, lo ve así porque es la es como la estela de la historia.

Santiago Andrés Gómez (30 de agosto del 2019)

Colaborador entre 1991-1998 y 2005-2011.

RC- *¿Cómo fue su experiencia en la revista Kinetoscopio?*

SAG- No sé cómo puedo orientar la respuesta a esa pregunta porque no sé si tiene el sentido de que si fue alegre, traumática o sí fue qué, en cualquier caso, siempre fue muy intensa experiencia la revista *Kinetoscopio*. En los primeros años fue muy vital, era un gran placer, con el paso del tiempo se fue volviendo un reto, yo era muy joven y me di a desplegarle con toda mí potencia, empecé a escribir mucho en un momento dado y eso se convirtió también en un reto por la significación por lo que uno hacía e intuía que era el cine por lo que iba descubriendo. En un principio tenía libertad total, pero con el paso del tiempo conforme iba

haciendo hallazgos y planteando posturas, fui encontrando cierta resistencia, incluso en las personas que más me habían dado libertad que eran Paul Bardwell y Luis Alberto Álvarez.

Cuando muere Luis, yo ya estaba en un encontrón muy fuerte, con unas visiones muy institucionales del cine, muy tradicionalistas y yo decido salirme, creyendo que voy a continuar una labor incesante como realizador audiovisual. Y en el año 2005 o 2004 vuelvo a la revista, vuelvo de a pocos. Después de un periplo largo como realizador audiovisual entre 1996 y el 2005, estuve casi nueve años por fuera de la revista, hay dos participaciones más en la mitad que fueron muy esporádicas, porque Paul Bardwell me insistía mucho en que volviera a trabajar en la revista y publicar. Había un artículo mío que había quedado en veranos, que justamente era sobre vídeo, era un manifiesto que hablaba del video independiente como gran alternativa, incluso moral para el cine y Bardwell lo tuvo retenido hasta el 98, me dijo que: “escriba, escriba, que yo escribo un artículo sobre Cassavettes, padre del cine independiente” y al número siguiente Paul publicó mi manifiesto sobre el video independiente, se demoró dos años retenido, creo que cuando se dio cuenta que yo no iba a volver a la revista, lo publicó como con deseos quizás de que así yo pudiera volver o algo, no sé. Yo me mantuve de todas maneras siete años alejado hasta el 2005 que vuelvo, ya Paul había muerto, y entre 2005 y 2011 vuelvo a trabajar.

Encuentro una acogida muy bonita y mi visión del cine pues ya vuelve a los principios, a tratar de encontrar en los grandes directores y qué era lo que habían hecho, mi primer momento de ese segundo periodo es muy relajado hasta que hay un escándalo en la revista *Kinetoscopio* en el año 2008, porque la revista está dando pérdidas al Colombo Americano que ellos no son capaces de asumir en ese momento, pues o por lo menos, quiero decir, no sé emocionalmente o políticamente, y estaban con la intención de acabar la revista. Entonces Pedro Zuluaga y yo básicamente hacemos una carta en la que pedimos que el Colombo asuma los costos que no son muchos para una entidad boyante que le implica esa revista y que además honraran las condecoraciones del Consejo de Medellín, las exenciones de impuestos que se le dan por su labor cultural, una labor que había empezado Bardwell desde los años 80 y que siguieran obviamente con la revista y con las pérdidas que eso implica, que no le hacían ni cosquillas a la institución.

Eso quedó muy mal parado, Pedro se reamista con las altas esferas del Colombo, es decir, con la institución, pero yo quedo mal parado porque fui yo quien escribió la carta. Y mi postura viene siendo de nuevo una postura salvaje, porque estoy tratando de difundir un cine social y hablar de tendencias renegadas, entonces a mí me van haciendo de a pocos un mal ambiente en la revista, en el 2011 me salgo definitivamente. En ambos casos fue una experiencia muy intensa, pero en el segundo periodo fue verdaderamente infernal.

RC- *¿Cuánto tiempo colaboró allí?*

SAG- Como te digo, yo colaboré entre el 91-96 y luego entre el 2005-2011.

RC- *¿Cuál era su rol en la revista?*

SAG- Al principio yo solo era un colaborador, yo comienzo en mayo de 1991, publico en el *Kinetoscopio* número 7 luego en número 8, ambas veces a petición de Luis Alberto para que colaborara en la revista. En el número 9 se publica un artículo mío pero esta vez a petición de Paul Bardwell, luego me invita a que asista a las reuniones de consejo de redacción, entonces yo ya estoy asistiendo a los grupos de redacción y en el *Kinetoscopio* número 10, con la portada de Camilo Correa, ya en diciembre del 91 ya aparezco como parte del grupo de redacción, ya tenía en ese momento 18 años y me incluyen en un grupo de redacción en el que estaban Martha Ligia Parra, Luis Alberto, Hugo Chaparro Valderrama, allí estaban grandes críticos y yo estaba muy honrado pero también muy entusiasmado para hacer lo que el mismo Luis Alberto me impuso mucho a que haga.

Entonces ya soy parte del grupo de redacción, en el 92 fue el FICCI y escribí el editorial, y escribo varios editoriales. En el 93 comienzo a dirigir, prácticamente, una serie de especiales sobre cineastas colombianos, casi que la sección de Cine Colombiano que en mis manos y entre el 93 y el 96 hago 4 o 5 especiales sobre cineastas colombianos, que fueron Oscar Ocampo, Luis Ospina, Víctor Gaviria, Patricia Restrepo, Marta Rodríguez y uno sobre Gabriela Samper. Ya en el 2005 y en el 2011, soy simplemente un colaborador de la revista.

Al principio fui parte de esa familia, me levantaba muy temprano en la mañana cuando estudiaba en la Universidad Bolivariana Periodismo, yo hacía ejercicio, desayunaba y me iba para la revista antes de ir a la Bolivariana, trabajaba allí como una hora, entre las 6 y 7:30, me iba a la clase de las 8, cogía el circular en Girardot, pero en esa época uno llegaba rápido, a las 8 ya estaba en Bolivariana después de estar trabajando hora y media en *Kinetoscopio*, haciendo artículos, organizando cosas, en fin, siempre había mucho que hacer, a las 12:00 yo volvía al Colombo Americano y a veces almorzaba allá o me iba a la casa a almorzar que quedaba a dos cuadras y volvía otra vez sino había clase de 2:00 pm, o sea eso era mi segundo hogar y ya me ponía sobre todo a ver cine o a trabajar en la revista. Veía cine, usualmente una o dos películas diarias en el Colombo o en el Museo de Arte Moderno, terminaba la noche leyendo sobre cine en la casa y me levantaba al otro día a las 5:00 am, ese era más o menos el ritmo, y en la casa pues también trabajaba para la revista para los artículos, pues mi rol en realidad era casi que un todero, era un reportero en los festivales de Cartagena, hacía entrevistas como te digo hice editoriales, y no me metí mucho en la parte de fotografía ni en la de diseño, pero sí pues estaba muy pendiente de todo lo que fuera programar el contenido.

RC- *¿Cómo y cuándo empezó su pasión por el cine?*

SAG- Eso es por fases, en cierto sentido empezó desde que vi el cine por primera vez, estoy hablando de la década de los setenta en varios lugares, por ejemplo, en la sala de cine del colegio San Ignacio de Loyola infantil, donde vi la primera película en cine que yo recuerde, ahí se intensificó mucho una inquietud que había tenido ya viendo televisión acerca del movimiento, acerca de la fijación digamos del tiempo, en la verdad del cosmos, digámoslo así, ya luego veo una película más intensa porque se con personajes de carne y hueso, y se empiezan a agitar en mí inquietudes acerca de lo que es la puesta en escena porque hay presencias invisibles en una imagen y eso me pone a mí a pensar mucho y bueno, yo me encarroto mucho con el cine, tanto que en Bogotá en algún momento una mujer con la que estaba hablando me dice ‘¡pero es que usted se ha visto todas las películas del mundo!’

y no había caído en cuenta de que eso era así, pero cuando llego a Medellín, en julio del 89, estaban pasando cosas muy tenaces, acababan de matar a Antonio Roldán Betancur, el Gobernador de Antioquia, mi padre estaba amenazado de muerte por Pablo Escobar, mi papá era presidente del Tribunal Superior de Medellín, el principal magistrado de Antioquia y encima penalista, entonces yo casi que encuentro en el cine un lugar donde encontrar sentido a un mundo que lo ha perdido, no lo tiene para mí, para mí lo que la realidad que vivo es una realidad espantosa en ese momento, además estaba en décimo grado en el Colegio San Ignacio y me iba muy mal en Matemáticas y estoy atormentado por Física, Química, todo lo que tenga que ver con Matemáticas, yo no sé cómo hago para no enloquecer y en el Colombo Americano veo una película llamada *La ventana indiscreta*, del ciclo de películas de Alfred Hitchcock que había aquí en Medellín y eso fue digamos que me hace casar con el cine, porque yo acababa de comprar en Bogotá un libro sobre Hitchcock, muy curioso, pues era un viaje que había hecho con mi hermano a Bogotá.

Yo con mi hermano también había visto en el año 85 cuando vino el Papa, exactamente el día que vino el Papa, comenzó en la Cámara de Comercio, programado por Paul Bardwell y Luis Alberto Álvarez, antes de que fundaran la sala de cine, unos ciclos que fueron para mí importantes en esa época, en ese día se inauguró el ciclo sobre George Cukor, fue un cineasta norteamericano muy importante, y cuando yo veo *Gaslight*, o sea *La luz que agoniza*, yo quedo prendado por muchas cosas, por el hecho de que una luz que baja pueda significar la presencia de alguien, enloqueciendo a otra persona, todos esos recursos de la narración cinematográfica empiezan a impactarme mucho. Con mi hermano también asisto a una función que presenta Luis Alberto Álvarez de una película alemana de los años cuarenta, llamada *Romance en tono menor* y yo me encarreto mucho con el asunto de los movimientos de cámara, de los cortes, de la edición, del encuadre, todo eso me llama mucho la atención, la música todavía no tanto, ni siquiera las actuaciones, de pronto en *La luz que agoniza* sí, en el momento en que Ingrid Bergman sale gritando por unas escaleras, en ese momento yo dije: “Caramba, esto es una cosa muy impresionante” el cine de verdad que si lo mueve mucho a uno.

Todo eso ya había motivado que yo comenzara a ver cine y en cineclubes, y por eso una señora, de casi treinta la que me había dicho que me había visto todas las películas, lo decía porque en los cineclubes veía, en los cineclubes del Subterráneo, en la Cámara de Comercio, del Museo de Arte Moderno, yo me solía ver en diciembre y en enero, todos los ciclos de las mejores películas del año, entonces bueno yo estaba encarretado, pero no sentía que podía ser mi destino.

Yo en julio del 89 es cuando más o menos me doy cuenta de que por ahí va a ser la cosa y cuando hablo con Luis Alberto en agosto, a finales de agosto del año 89, fue el último domingo de agosto, o sea hace treinta años exactamente, y pues él termina llevándome a sus salas de cine de la casa de él y del Colombo Americano con mucho amor, mucha generosidad, mucha vocación de educarme y yo compro el libro de él y me pongo a estudiarlo, tomo notas en un cuaderno, subrayo, como te digo en ese momento es el 89, tengo dieciséis años. Luis me toma como su alumno, y en ese año a finales le ponen una bomba al Museo de Arte Moderno, yo les escribo a Natalia Tejada, a la directora del museo y le escribo a Paul Bardwell, porque voy a comenzar yo en el 90 a hacer parte de un periódico estudiantil en el colegio que se llamaba *El Globo*, y les digo que den publicidad y que de todas maneras estamos muy atentos en el periódico y queremos difundir su actividad, ellos me regalan un pase gratis cada uno para entrar a sus películas, entonces empiezo a ir al

Colombo y al MAMM, a mí ya no me para nadie, entonces empiezo a ver películas a diario y los fines de semana veo con Luis Alberto por ahí cuatro, de los grandes clásicos, mínimo cuatro, a veces tres el domingo, cuatro el domingo, a veces dos o tres el sábado, entonces con cinco películas o seis que me haya visto el fin de semana, todas las conservo bien en la memoria, tomo notas sobre ellas, anoto cuales fueron las que vi, ya me enloquezco con el cine y pues ya en el 91, me llama a Luis a escribir en la revista, pues yo entro con un impulso, más o menos así es que empezó mi pasión por el cine.

RC-¿Cómo era el proceso de redacción de la revista y las reuniones?

SAG- Las reuniones eran muy animosas, disfrutábamos mucho, nos reíamos mucho, César Montoya, Fernando Arenas y Juan Guillermo López, me recibieron con mucho afecto. No puedo decir sino amabilidad fue lo que yo encontré, Marta Ligia y Lía Master fueron grandísimas amigas mías. Las reuniones eran de amigos, de gente que se quería mucho y Paul Bardwell se compró una especie de martillito para llamar al orden cuando había mucho relajo en las reuniones. Pues empezaba plantear más o menos cual era la línea que se iba a seguir en los próximos números, como cuales eran ciertas actividades por temas sobre todo cuando se acercaba el Festival de Cartagena, se empezaba a pensar en eso, cuando Paul, Luis, Fernando y Hugo Chaparro, sobre todo ellos empezaron a ir al Festival de Toronto también se pensaba en torno a ese Festival, pero habían algunos eventos que llamaban la atención temáticamente como por ejemplo, un aniversario, una muerte, como el de Fassbinder en el 92, que determinó que hiciéramos un dossier sobre Fassbinder, sencillamente empezábamos de manera muy muy caótica a hablar.

Llegado un momento, la figura de Juan Guillermo López que era casi que el que tejía los cronogramas de entrega, porque entonces ya era el final de cada reunión se definían fechas para entregas de material, fechas digamos de lectura entre todos y fechas ya de inicio de diagramación y luego de entrega del digamos 'machote'. Juan Guillermo que era el que definía todo eso, empezó a ser como un poco molesto para Luis Alberto por varias razones, una de ellas tenía que ver con la política, porque Juan Guillermo tenía una visión muy crítica que a veces a Luis Alberto le parecía paranoica, eran los años en que un pensamiento marxista, un pensamiento incluso crítico eran mal vistos, entonces era el momento en que Luis Alberto casi que hace un golpe de estado, él me lo dijo así, "hay que hacer un golpe de estado", porque él sentía que Juan Guillermo estaba publicando a su amaño cosas que no eran del calibre de la revista.

Entonces Luis Alberto creo que con Hugo Chaparro tejen una estratagema y es escribir una carta de Hugo a Paul Bardwell protestando por la actitud de algunos críticos, que mencionan con sus nombres, pone algunos como Juan Guillermo y Marta Ligia, no recuerdo quien más y eso genera un huracán en la revista, una gran discusión, unas facciones, hay una pelea dolorosa y se toma la decisión de que Luis Alberto va a ser el jefe de redacción y que va a decidir qué se publica y qué no, ya no es una cosa unánime o colectiva, Luis Alberto es el que toma la batuta.

A Juan Guillermo lo matan en el 93, en el primer semestre del 93, una cosa muy siniestra, se dice que fue por robarle la cámara, yo sé que no es así, todo lo que hay detrás de eso es muy oscuro, yo lo estoy trabajando en una novela en claves de ficción, porque tampoco sé nada a ciencia cierta pero al parecer él se puso a hacer unas grabaciones incómodas en una fiesta

gay, él era gay y habían muchas otras razones, además era una persona incómoda ideológicamente y todo eso.

Ya todo el proceso de la revista empieza a pasar por Luis, de manera vertical y bueno, las reuniones van haciéndose de a pocos, un tanto más distintas, el Colombo empieza a tener transformaciones, incluso cambia en el diseño y yo ya me empiezo a alejar, yo ya empiezo a conocer gente en la Bolivariana con la que voy a hacer después mi corporación Madera Salvaje. Entonces empiezo a disentir con más de una cosa y con otras me alejo porque no tengo mucho qué aportar ahí, es decir, yo no estaba de acuerdo con el cambio de diseño por ejemplo, yo quería que hubiera una sección específica sobre vídeo nacional. Todas esas eran discusiones que teníamos y Luis Alberto se vuelve un poco irónico conmigo, lo mismo Marta Ligia, todos de algún modo empiezan a tener una reacción en contra de mí, entonces yo me alejo mucho, yo ya no me acuerdo muy bien sino que en las reuniones de algún modo tenían un ánimo distinto al del comienzo, eran más profesionales, digámoslo así.

Ya después del 2005-2011, no tengo idea como era el periodo, uno presentaba el texto a un editor primero, me tocó trabajar con Óscar Molina, luego con Pedro, y luego con Juan Carlos González. Ellos definían temáticas de una manera que era muy lejana a mí y ya lo llamaban a uno, sobre todo Juan Carlos a preguntar: ‘¿y qué es lo que vas a hacer?’, había poco margen de maniobra. Se me respetó una sección al final, que era la de maestros del cine, aunque ya digamos se iba reduciendo mucho el paginaje, ya le decían a uno que escribiera menos páginas, pero no sé muy bien como era todo ese proceso en ese segundo periodo entre 2005 y 2011.

RC- *¿Cuál fue el alcance de la revista?*

SAG-La revista llegó lejos, incluso en esos primeros años ya era reconocida en toda Colombia como un referente y en el extranjero iba poco a poco tomando también importancia. Paul sabía entrar en contacto con mucha gente, había suscripciones en el extranjero, en Europa incluso y la revista hacía parte de bibliotecas en Cuba, la Escuela Internacional de Cine San Antonio de los Baños y en otros lugares importantes, había contactos con críticos de Perú importantes, con alguna gente de México.

Ya en el segundo periodo, ya en el momento en que la ley de cine ya es un hecho y aquí comienza a haber una producción cada vez más fuerte, el *Kinetoscopio* era un lugar de discusión, antes de que entre Juan Carlos González, con Pedro Zuluaga la revista toma un carácter de tribuna durante los años de la ley de cine iniciales, digamos del 2005 y el 2008, se puede apreciar muy bien en los especiales sobre oficios, eso creo que después se perdió, yo ya no sé qué es lo que sucede con *Kinetoscopio*, ese carácter de tribuna que era importante para el cine colombiano ya no existe desde esos tiempos, sobre todo desde que se orienta a un cine... digamos ya no es un faro ni mucho menos una conciencia del cine colombiano, y es así justamente es que pierde importancia internacionalmente también, Juan Carlos se ocupa como del cine convencional, digámoslo así, festivales, clásicos, novedades y dar opiniones, algo de información, algo de opinión y ya, para mí eso es perder mucho la importancia, porque las revistas deben tomar una postura por un lado de investigar sobre la realidad de su entorno y por otro lado, debatir sobre ella.

RC- *¿En qué estado se encontraba el campo cinematográfico en ese momento?*

SAG-Era muy bonito todo porque había unas instituciones que presentaban el cine con mucho misticismo, es decir estaba El Subterráneo, aún existía cuando sale *Kinetoscopio*, eran los momentos en que se estaba acabando, el Museo de Arte Moderno era otro referente cuando funcionaba en Carlos E. Restrepo. Había una revista que intentó sacar José Gabriel Baena, no recuerdo cual era el nombre, sacó dos números, exactamente en los días que nació en *Kinetoscopio* y no duró más, habían algunos críticos en el mundo como Marta Ligia, como Orlando Mora. Muchos cineclubes, que presentaban cine los sábados en la mañana o los miércoles en la noche en las salas de cine comerciales, digamos que alquilaban y hacían allí funciones, en un tiempo fueron con debate al final con espectadores, ya para esa época estaban pasados de moda, pero seguían los cineclubes, el Cine Club Cine Búho, incluso creo que el *Ukamau* todavía pataleaba, por ahí había más de uno, en los que uno podía ver refritos de películas interesantes que ya no se daban mucho, pues las cinematecas importantes eran El Subterráneo y el MAMM.

El Museo de Antioquia tenía una programación muy endeble, porque en ese lugar, por donde funciona hoy no era muy llamativo para ir al cine al mediodía, entonces también cuando entra el Colombo, pues entra muy bien a colmar una gran expectativa de todos por el cine, como a echarle más leña al fuego. El Colombo se vuelve un lugar adonde va todo el mundo, eso se hacían unas filas impresionantes para ver películas sobre todo en los ciclos de lo mejor del año a finales de año, pero también cuando habían algunos eventos importantes, por ejemplo, en la retrospectiva de Fassbinder en el 92 o cuando se presentó la serie *Heimat* de Edgar Reitz, eso fue una especie de fenómeno, lo mismo cuando se presentó el ciclo de Jarman, que fue el comienzo del ciclo rosa, lo que te digo es que el Colombo era como el templo para los amantes del cine, mucho más que ahora, era una cosa única por el rigor de la programación, por las novedades que traía, o sea las verdaderas novedades, es decir una cosa rarísima, por ejemplo traer un ciclo de películas restauradas de la federación de archivos fílmicos, cosas así, eso no lo daban en el Museo de Arte Moderno ni en El Subterráneo, entonces el Colombo Americano tomó la antorcha de lo que fue sobre todo la cinemateca. Y en crítica se descollaba Luis Alberto y había otros dos o tres críticos importantes sobre todo Orlando Mora y Marta Ligia Parra, pero había como el ánimo de hablar sobre cine.

RC-¿Consideras a la revista como una institución importante dentro del campo cinematográfico?

SAG-Lo fue, pero ya no. Vive de su nombre, sin embargo, me mantengo muy desenterado de eso ya, pero estoy seguro de lo que digo, vive de su nombre, de hecho, mucha gente que leía *Kinetoscopio* me dice que ya no la lee.

Pedro Adrián Zuluaga (Septiembre del 2019)

Miembro del comité editorial (1998-2001) y Editor (2001-2004)

RC- ¿Cuánto tiempo colaboró en la revista?

PAZ- Yo trabajé en *Kinetoscopio* cerca de 10 años creo, si sumo todos los distintos momentos. Primero hice parte del comité editorial, como desde el 98 hasta el 2001, y después

fui editor entre el 2001 y el 2004 y después entre el 2005 y 2006. Básicamente, fue ser testigo desde la revista de un montón de cosas que pasaron en el cine tanto en Colombia como fuera, por ejemplo, la llegada del cine digital, la fundación, la creación de la Ley de cine y su implementación en Colombia, este naciente boom del cine colombiano y también la manera como eso afectó el ejercicio de la crítica, como por ejemplo también el paso de una forma de producir la revista muy vinculado a un grupo que se reunía y que tenía unas ciertas rutinas de amistad, a una revista que se empezó a hacer de una manera mucho más fría.

Resulta que cuando yo empecé a trabajar ahí como parte del comité, creo que tengo que empezar entonces por contar otra cosa, lo que te quiero decir es que la historia de la revista es muy particular, porque la historia la revista está atravesada naturalmente, por la historia de la ciudad y el país y por un cierto sino trágico diría yo, y es que por ejemplo en el 96 se muere Luis Alberto Álvarez que fue uno de sus fundadores y su jefe de redacción hasta ese año, hasta el año que se muere. Un poco antes habían matado a Juan Guillermo López fue un colaborador muy activo, también en el 2004 se muere Paul Bardwell, pero me parece que la revista sí estuvo como muy marcada por esas desapariciones por un lado, como muertes muy inesperadas de gente muy joven y por el otro lado, por una circunstancia política y es que en los años finales de los 90 – de la mitad de la década en adelante- el país vivió toda esta diáspora por la crisis económica y la recesión, entonces mucha de la gente que escribía de cine, que estaba bien, que tenía algún interés en la crítica, se fue del país y entonces eso hizo que la revista se empezara a construir como una especie de lugar en el que muchas personas que vivían afuera, que escribía para la revista, como que la revista se volvió en un lugar de contacto, de mantener un contacto con el país.

Eso me pareció muy paradójico y como que una revista que empieza como con un grupo de amigos en los años 90, amigos que se reunían en la casa del barrio, en la casa de Luis Alberto Álvarez, como con un sentido la amistad muy fuerte termina siendo o por lo menos en esa transición que se vivió desde finales de los años 90 en una revista que donde se vivieron todas esas coyunturas sociales y donde la gente empezó contactarse a través de la revista, pero donde el contacto físico dejó de existir, es básicamente lo que quiero decir y al mismo tiempo con la llegada de internet y con la llegada del giro digital por llamarlo algún modo, pues eso también afectó no solamente a la crítica en general, sino la propia dinámica interna de la revista.

Bueno entonces mira la revista la que yo llego en el 98 como parte del comité de redacción es una revista que está muy marcada por el legado de Luis Alberto Álvarez, el legado de un cine, la defensa de un cine humanista, un cine que se reconoce a partir de unos valores que en cualquier caso Luis Alberto era un sacerdote bastante liberal, que defendía una práctica cinematográfica muy vinculada al ser humano como medida de todas las cosas. Y eso hizo que la revista porque el mismo Luis Alberto tenía muchas dudas sobre el cine, por ejemplo, de los directores que sea más interesantes de ese momento, pero que la revista tuvo una mirada de muchas sospechas sobre ellos, con mucho remilgo, no se abrió como a esas nuevas estéticas que estaban dándose en ese momento, y te puedo hablar de tres figuras como que

fueron centrales en ese momento, a las que la revista, por toda la influencia de Luis Alberto, no le reconoció un valor en ese instante que era pues Quentin Tarantino, que ya había empezado su carrera con *Perros de reserva*, pero que en el 95 se catapultó internacionalmente con la Palma de Oro en Cannes con *Pulp Fiction*, que fue una película muy mal valorada por Luis Alberto en el artículo no del *Kinetoscopio*, de *El Colombiano* y también estaban los hermanos Coen por ejemplo, que eran de los directores más interesantes que estaban trabajando en el cine norteamericano, Pedro Almodóvar en España, entonces había como mucha resistencia ese tipo de cine pos humanista llamémoslo así, un cine que se remitía al mismo cine, un cine de parodias, de reciclaje de la propia historia del cine, porque lo que defendía Luis Alberto era un cine, que se alimentaba de la vida. Esa diferenciación entre el cine de la vida y el cine sobre el cine, la revista se decantó por influencia de Luis Alberto por el primer tipo de cine, un cine de la vida, digámoslo así, esa herencia realista y humanista.

Entonces cuándo será el 2001 me ofrecen ser el editor de la revista, básicamente el cambio que se da en términos de visión del cine que tenía la revista, tenía que ver con la defensa de otras tradiciones y como abrir un espacio para discutir esos cines que habían sido opacados por la revista, entonces hicimos por ejemplo- me acuerdo mucho- creo que el primer o segundo número monográfico que yo edité se llamaba el cine de mal gusto, que era tratar de recoger y analizar críticamente todas esas tendencias, todos esos cines de serie B y esos cines que antes para la revista no tenía ningún interés.

Y por otro lado, antes de todo este consumo digital de cine, que es el paisaje que hoy estamos teniendo y del acceso a muchísimos contenidos a través de estos festivales, piratería, plataformas y todas estas cosas, realmente la revista se convierte en ese momento, en el 2001-2004, que es el tiempo que yo soy editor, como en un lugar para reclamar un cine que no se veía en Colombia, que se veía muy difícilmente, nos reprochaban mucho eso, de que la revista no estuviera como conectada con la cartelera nacional o que fuera siempre mucho más allá, pero es que era tan pobre, que hacer una revista sobre estrenos en Colombia sería limitarnos bastante como críticos y como espectadores, entonces, pues bueno, la revista fue el lugar desde el cual se oxigenó una discusión sobre cines que no se veían en el país, pero que más adelante pues se pudieron empezar a ver a través de los festivales y a través de los cambios que hubo en el consumo cinematográfico y en el acceso sobre todo.

Inicia la segunda en la segunda etapa como editor en el 2005-2006, básicamente lo más destacado de ahí fue como que empezamos a hacer algunos números monográficos sobre el cine en Colombia, porque ahí también estábamos reaccionando a algo que se estaba dando en el cine nacional, era que a partir de la Ley de cine 2003, ya se estaba empezando a consolidar ese primer boom de películas colombianas en esos años y empezamos a hacer pues monográficos sobre cine colombiano, alcanzamos hacer un monográfico sobre actuación en el cine colombiano, sobre el guion en el cine colombiano, sobre el documental y pues fue como es el principal aporte que me parece que se hizo en esta segunda etapa en la que estuve como editor que termina un poco mal, en el sentido de que como la llegada de una nueva directora, o sea se muere Paul Bardwell en el 2004 y la llegada de una nueva directora de revista, hace que la revista se empiece a preguntar desde las lógicas muy comerciales y hay como una fisura y un intento de cambiar radicalmente el tono y la revista para hacerla

más más comercial y en esas salgo yo. Y llega Juan Carlos González quien es el editor de la revista desde ese momento hasta hoy.

Ahí se interrumpen varios procesos de la revista, para empezar es una buena noticia que sobreviva, pero se interrumpen varios procesos porque, por ejemplo, no se vuelven a hacer los monográficos sobre el cine colombiano, la revista -como una opinión pero basada en lo que observo- pierde conexión con el medio cinematográfico nacional o capacidad de deliberar en ese mismo medio y cómo, pues la revista termina siendo muy lo que la marca de quienes introduce el editor en buena medida y el comité editorial, es una revista cuyos números monográficos empiezan a derivar un poco hacia el cine clásico, hacia la recuperación de autores, la revisión de autores del cine clásico, y una revista que se empieza a formatear mucho, se empieza a ser muy rígida en el sentido que todos los textos se parecen mucho en su extensión.

En el tiempo que yo estuve buscábamos que se pudieran mezclar distintos géneros, como el ensayo largo, la crónica de festivales, la entrevista a profundidad y otro tipo de escrituras, que yo siento que un poco se han ido perdiendo, o sea no es que no se hagan pero el ensayo largo definitivamente ya no se hace, un poco menos entrevistas también es lo que siento que la nueva revista adolece. Mi tiempo mi permanencia en la revista fue como escritor desde mi primer artículo se publicó en el 97 y pues aún sigo escribiendo para ella con estos tiempos en que aclaro que fui parte del comité editorial y de editor

RC- *¿Cómo empezó su pasión por el cine?*

PAZ- Mi pasión por el cine empezó de forma muy curiosa, yo vivía en un pueblo donde no habían teatros, que era Santuario, hasta los 18 años viví ahí y entonces en esa época antes de llegar a Medellín a vivir, realmente yo leí más cine del que ví, lo veía televisión, veía más televisión que cine, o cine en televisión. Cuando llegué a la universidad a estudiar periodismo, tuve cómo una inmersión muy intensa en las propuestas de Cine Club de la Universidad Antioquia que eran muy profusas en esa época del comienzo de los años noventa y también empecé a ir a festivales nacionales como el Festival de Cine de Cartagena, empecé a consumir mucho cine en formatos de reproducción doméstica, empecé a usar muchísimo la biblioteca, la colección de vídeos del Centro Colombo Americano y ahí se fue configurando una pasión por el cine. Empecé a revisar tradiciones, a directores que me empezaron a interesar y eso naturalmente me llevó a escribir sobre cine y lo empecé a hacer en el 95 o 96, justo después de la muerte de Luis Alberto Álvarez, por el vacío que dejó en el periódico *El Colombiano* y cuando él se muere el escritor de cine del periódico *El Mundo* al *Colombiano* y la columna de cine en el *Suplemento Cultural* del Mundo queda vacía, entonces yo empiezo a mandar unos textos que empiezan a publicar Y ahí empieza a colaborar para el *Suplemento Cultural Imaginario*, lo que hago durante 5 años más o menos, desde 1996 hasta él hasta el 2001, sí que empiezo a trabajar en el Colombo Americano y dejó de escribir una columna semanal en cine en el Imaginario o incluso tal vez un poco antes que el *Imaginario* se acabó. Eso pues básicamente cómo empezó mi pasión por el cine, con la curiosidad de que empezó como la pasión por leer sobre cine y después las posibilidades de encontrar y de formarme

como un espectador intensivo, qué es una expresión con la que tiene Luis Alberto Álvarez a los críticos de cine.

RC- *¿Cómo se planeaba la revista? ¿Cómo se hacían los comités editoriales?*

Pues creo que sea un poco algo de eso lo explico en las respuestas anteriores. En principio cuando llegó a la revista se hacían comités muy expés un poco, cómo de definir unos temas y de definir unos enfoques, hay una novedad y es que cuando se hacen los monográficos de cine colombiano en la segunda etapa como editor si hay un trabajo en colaboración con Editores invitados entonces se da como un diálogo ahí entre dos visiones al menos y pues entiendo que hoy en día también se hacen los comités donde hay una deliberación sobre temas y enfoques pero pues yo creo que en general es una revista que sabe que pueden existir esas instancias de deliberación, si tiene mucho el sello del editor fundamentalmente digamos que tuvo mi sello cuando yo fui editor y ahora tienen sello de Juan Carlos que es el editor desde el 2006. El proceso de planeación de la revista consistía y creo que sigue consistiendo fundamentalmente en encargar textos, en el trabajo de delegación de textos fundamentales.

Y respecto al alcance de la revista no sé si te refieres con la pregunta alcance al número de suscriptores y el número de lectores, creo que por el número de actores tendrías que confirmarlo, pero en el momento que yo estuve ahí cerca de esos números siempre eso iba por los 1000 1200 más o menos suscriptores, creo, no sé si habrá subido si habrá bajado, pero eso era más o menos el rango de que lo hace una revista las una revista de nicho lo cual me parece que eso es una realidad, pero las revistas de nicho, así fueron siempre la revista de cine Colombia y no por eso dejan de ser importantes. Yo creo que las ideas a veces empiezan en esos círculos restringidos y de ahí se extienden, creo que la revista el principal alcance que tiene es de archivo, es un archivo fundamental sobre el cine colombiano, empezando a pensar el cine colombiano no solamente como las películas colombianas sino como el cine que se ha visto en el país, las discusiones, creo que últimamente –ya que lo que lo preguntas y creo que ya lo dije- se ha perdido un poco esa función de la revista como lugar de debate, pues igual no es una revista que haga un periodismo coyuntural y mucho menos, pero en términos de ser un lugar al que habrá que remitirse para ver qué se escribió sobre las películas, cómo se recibieron creo que ese es el principal legado de que la revista puede preciarse.

Cuando la revista se publica, en el momento en que yo fui editor en esos años había un cine local muy voluntarioso muy independiente, sobre todo documental, se hicieron algunas ficciones o se hicieron algunas ficciones en ese tiempo como por ejemplo, *Apocalipsur* (2005), *Sumas y Restas* (2004), es decir tendríamos que hablar de dos momentos entre el 98 y el 2004, pues claramente había muy pocos cine local sin embargo nos dimos a la tarea de tener como una sección donde se invitara a realizadores de la ciudad a hablar, a dialogar entonces ahí diálogos tuvimos con jóvenes realizadores como Santiago Andrés Gómez, como Andrés Burgos, entre otros, eso no se continuó tampoco, pero creo que con eso estábamos tomando una posición de atención al menos frente al cine local. Pues ya sabemos que es otra cosa, ya hoy en día Medellín es uno de los meridianos de la producción cinematográfica en Colombia pero pues y la revista efectivamente da cuenta de esos estrenos, de esa producción de Medellín.