

# Caicedo cinéfilo y crítico de cine

## *Caicedo cinophile and film critic*

Lina María Barrero

Recibido: 7 de Marzo 2011. Aprobado: 23 de Abril de 2011

### **Resumen**

La plataforma textual que compromete la vida del escritor le devuelve un papel central a la afición como forma de apropiarse de un espacio cultural. La prolífica obra de Caicedo nos entrega a sus lectores la literatura como una posibilidad creativa que no pasa por el rigor del intelectualismo sino que se constituye como forma de existencia, como filtro de visión y modo de habitar la realidad. En ese sentido hablamos de un autor más cercano a la experiencia de la cotidianidad y el consumo cultural que al arte ennoblecido por la academia o cualquier otra institucionalidad.

**Palabras clave:** Andrés Caicedo; Crítica de cine; cinefilia.

### **Abstract**

The textual platform that engages the writer's life restores a central role to the hobby as a way to appropriate a cultural space. The prolific work of Caicedo gives us his readers of literature as a creative possibility that bypasses the rigor of intellectualism but it is as a form of existence, like vision and cleaner way of living reality. In this sense we speak of a closer to the experience of the everyday consumer and cultic art ennoble by the academy or any other institutional author.

**Keywords:** Andrés Caicedo; Film Critic; cinephilia.

*“De la crítica me gusta lo audaz, lo irreverente”*

Se trata de un autor que no teme a la contaminación de la cultura masiva y que en virtud de la experimentación y del goce se deja tocar por esta: del arte pop al lenguaje popular. De hecho sus escritos se convierten en puerta de entrada a un mundo influido por la experiencia del cine, por definición contaminada y moderna. Su proyecto estético, en esencia escenográfico, nos remonta al despertar artístico del autor en el mundo del teatro, género que lo cautivó cuando aún estaba en el colegio.

Al entender la literatura de Caicedo como una narrativa escenográfica encontramos que no hay frontera entre la literatura, el cine o el teatro. Todas estas expresiones se manifiestan

como lenguajes que pertenecen a una vivencia artística. Podemos decir en ese sentido que estamos ante una obra que surge como estremecimiento ante el hecho mismo de la vida. El vivir para Andrés era un acto perturbador, misterioso e incomprensible cuya ininteligibilidad supo expresar a través del arte narrativo. Hay un mismo relato inconforme y doloroso que subyace toda la obra del caleño, no en un tono quejumbroso sino como reclamo ante la penosa realidad social en la que vive Caicedo. El escritor no soporta la situación de aislamiento de los individuos en el mundo y la consecuente necesidad de construirse como de seres coherentes y de apariencia aceptable. Es por ello que hablamos de un creador eminentemente rebelde, símbolo de desbarajuste y resistencia, un frenesí juvenil que no acepta ser refrenado ni sometido a una conducta normativa.

El cine como objeto en torno al cual giran las actividades de la vida del escritor hace del trabajo y del placer instancias complementarias, que se configuran de modo recíproco, como un engranaje que moviliza y dota de sentido a la acción cotidiana. El cine no se limita en este caso a llenar un espacio de ocio sino que, por el contrario, focaliza el trabajo creativo del grupo de jóvenes empeñados en legitimar su quehacer como respuesta a los vacíos que en materia de cultura padece su ciudad.

En una ponencia titulada “Especificidad del cine”, presentada en la Universidad del Valle en 1973, encontramos los principales planteamientos de su política como crítico. El cine es tomado como un arte que, en su calidad espectacular, atrae a todos, a saber: al espectador intelectual pequeño burgués, al espectador marxista, al espectador proletario, que viene del lumpen, a los hombres de letras y, por último, a los espectadores cineastas, categoría donde se sitúa él mismo. El aislamiento social al que se arriesga el cinéfilo nos indica que para el autor la forma de ver cine revela una relación específica del receptor con el mundo. Para huir al fantasma de la soledad, Caicedo propone la organización política como un modo de identificación con otros a partir de intereses comunes y específicos del cine y su función o repercusión social. Como un antídoto ante la alienación a la que podría conducir su particular modo de fascinarse con el cine, Caicedo buscará generar un esquema de trabajo colectivo y consciente desde la producción, la distribución y exhibición y, finalmente, la crítica.

Para ello toma como referente el apoyo de los movimientos políticos a proyectos cinematográficos, como el caso del cine cubano, el boliviano con Sanjinés y el argentino con *La hora de los hornos*.

Asimismo plantea un trabajo de inserción en la comunidad por parte de los cineastas, quienes deben trabajar en conjunto con el público y mantener relación con este. En este punto Caicedo emparenta con el proyecto de los documentalistas Martha Rodríguez y Jorge Silva quienes estructuraron para *Chircales* (1971) un plan de trabajo que permitía la convivencia e integración entre artistas o productores culturales y público. Pese a la evidente empatía de Caicedo con la izquierda latinoamericana, el escritor resalta la actitud crítica ante cualquier simpatía ideológica como parámetro central del arte cinematográfico. Hay acá una advertencia de no caer en una actitud engegueda por el radicalismo político o el efectismo panfletario. En la medida en que la organización política se informe y conozca la materialidad y especificidad del cine, tendrá herramientas para evitar ser manipulada por la industria, la cual buscará siempre producir lo que las mayorías quieran ver con el único fin de obtener éxitos comerciales. Se trata de la misma postura crítica indicada por Luis Ospina y Carlos Mayolo en *Agarrando Pueblo* (1977), donde denuncian la Pornomiseria, es decir el vicio de explotar comercialmente las imágenes del hambre latinoamericana. El gesto de irrupción decisivo de *Agarrando Pueblo* se convirtió en marca crítica de dicho período al manifestar la urgencia del Nuevo Cine por constituirse como una estética autoreflexiva y autónoma de sus antecesores norteamericanos o europeos.

*Ojo al cine*, la revista de crítica de cine gestada por Caicedo y sus compañeros del Grupo de Cali, se promovería como iniciativa de vanguardia comunicativa para una sociedad ajena al cine en su materialidad. En el prólogo de la compilación que Luis Ospina y Sandro Romero Rey hicieran como homenaje póstumo a la labor crítica de Andrés, nos cuentan del camino que llevó a Caicedo a elaborar su propia revista. Entre los antecedentes el más influyente fue la revista peruana *Hablemos de cine*, con cuyos editores estableció un intercambio epistolar y una relación basada en la afición, razón por la cual resultaría determinante para las reflexiones del autor acerca de la crítica de cine.

Luis Ospina y Sandro Romero nos presentan a *Ojo al cine* como la primera publicación especializada que encontraba en el cine un lenguaje de identificación para la juventud, tanto por su técnica innovadora como por el trabajo reflexivo que daba sentido al propio Cine-Club. La revista se constituyó como afirmación del espíritu cinéfilo. Podemos reconocer en este punto la consonancia del grupo con el pensamiento de Serge Daney, quien consideraba al crítico de cine en esencia como un amante: “alguien que sabe algo y ama algo, y sabe porqué ama aquello”. Bajo esta perspectiva se perfila al crítico como un

sujeto consciente de su objeto de estudio, como quien posee la visión necesaria para fijarse no solo en el objeto sino también en su propia posición receptiva; es quien se cuestiona el porqué de su interés y analiza su vínculo con el artefacto, que es su objeto de deseo.

El amateur es definido como un observador que se aproxima al objeto de arte desde el goce. Cautivado se acerca para fijar su mirada, se detiene, reflexiona y habla de su vivencia, emite un juicio propio basado en sus impresiones y su propio sistema de relaciones, hablamos por tanto de un conocimiento basado en la experiencia. Este tipo de relación crítica con las obras de arte en general y particularmente con las películas ha sido la clave de la expansión del cine a nuevos formatos.

Si pensamos en el presente, encontramos que la escritura crítica que prolifera en nuestros días es aquella que aprovecha el soporte tecnológico para ser parte un mundo interconectado y, de este modo, ser leída. Críticos como el australiano Adrian Martin nos recuerdan como el modelo de crítico cinéfilo propuesto por Daney y la Nueva Ola es el que sobrevive en una época regida por el afán de actualización de las comunicaciones. Él mismo afirma la creación de espacios de debate que surjan de la pasión por el cine, con lo cual, se generan análisis comprometidos escritos para ser leídos por lectores comunes. Con este gesto, Martin guarda la esperanza de que “escribir sobre cine pueda, a su manera, portar también la *vigilancia amorosa* de esa doble mirada que es tan propia del cine” (27).

Justamente esta propuesta de apertura del medio cultural a nuevas voces, más cercanas a la experiencia del goce artístico que al saber academicista, es la que defiende Caicedo en su rol crítico. Caicedo puede ser considerado como la personalidad que propone la entrega propia del amateur como una forma de compromiso con el quehacer artístico, en una ciudad en la que el acceso a la cultura era aun muy precario. Caicedo se convierte en nombre y portavoz de las juventudes y su búsqueda por la ruptura con la tradición burguesa y moralista que los oprimía. Se trata de un amateur que, desde su pasión, reivindica la rebeldía como condición necesaria para la apertura hacia otros mundos.

La actitud del joven contestatario representaba a quienes se excluían de las normas o no estaban de acuerdo con la iniciativa progresista de darle un orden a las cosas, de estandarizar a los individuos dictaminando sus sistemas de valores. El adolescente se opone al establecimiento y a la normalización, a la vida pragmática y productiva; el adolescente es inquieto e impulsivo, contradictorio y sensible, es una figura que afirma el

goce como impulso necesario para la acción del día a día, y en fin, para dar sentido a las acciones que realiza. Es por lo mismo que la juventud aparece como el momento indicado para dar rienda suelta al goce y, desde allí dar al quehacer un sentido personal o incluso íntimo.

Los compiladores de *Ojo al cine* señalan un asumir la vida desde los efectos provocados por las películas, lo cual implica una toma de posesión de estas como referentes que permiten hablar de sí mismo. Son textos que develan un compromiso de Caicedo con el cine de tal intensidad que llega a convertirse en necesidad. La ficción de las películas se confunde con la ficción que habita la mente del escritor, con lo cual la labor crítica trasciende el mero impresionismo para emparentar con la labor de creación. El texto sobre cine se convierte así en un espacio para “aprender de qué manera el cine nos mira a nosotros” (16). Amante tanto del *thriller* y del *western* norteamericano, como del más reconocido cine de autor -Hitchcock, Buñuel, Bergman o Truffaut- el universo cinéfilo que Caicedo proyectó en su generación era motivado por su gusto personal, sus convicciones estaban lejos de obedecer a la crítica como una labor impuesta o de orden institucional.

En el caso de Caicedo encontramos personajes del cine que sirven al autor para hablar de su propia condición humana; figuras como Kim Novak o Jerry Lewis se convertían en obsesiones del escritor, es decir, figuras que hacían parte de su mundo psíquico. De un compromiso incondicional con el mudo de las películas da cuenta su fanatismo por Jerry Lewis, al punto que él mismo se consideraba un personaje lewisiano, dada su peculiar condición física, su tartamudeo característico, su indisposición para el baile, el hecho mismo de preferir la escritura a la actuación y dirección teatral, actividad que desarrolló en la secundaria.

Hay en Andrés una necesidad por desarmar para comprender la procedencia y mecanismo de la ficción cinematográfica. Es una tarea que puede equipararse con un masticar e investigar antes de tragar el producto que se tiene en frente, razón por la cual reitera la diferencia entre el espectador y el consumidor. Por lo mismo, el escritor se adjudicó la misión de ir en busca de artefactos fílmicos que plantearan nuevos retos, otros mundos por descubrir, más lejanos o inaccesibles, menos taquilleros que los éxitos hollywoodenses que llegaban más fácilmente a las grandes pantallas de Cali. La crítica de cine es en este caso un mecanismo de aprecio al montaje fílmico, lo cual responde a su condición de amante. La

lectura cuidadosa y fecunda del cine lo lleva a plantearlo como un divertimento de tipo intelectual, por lo cual considera necesario revelar el engaño sensorial al que nos somete el cine comercial. En este caso la razón se convierte en una herramienta de defensa contra la volubilidad del espectáculo.

Al preguntarle por su rol intelectual Caicedo indica la necesidad de superar la actitud paternalista por una más bien terrorista (entrevista, 1976), con lo cual define su agencia artística. Esta justifica la búsqueda de medios autónomo, de comunicación, como lo fue en el caso concreto de la labor crítica *Ojo al cine*: “Hay que alertar al espectador, darle conciencia de lo que significa el acto aparentemente trivial de ir al cine, convencerlo de que la mayoría de las voces detrás del producto se encuentra una ideología dirigida en forma vertical contra el consumidor” (40).

Al proponer la crítica como actividad fructífera se entiende que esta debe ser libre. El escritor añade que las filiaciones ideológicas del crítico no deben constreñir su capacidad de observación. No comparte una visión intelectual ausente a las particularidades de las obras de arte puesto que antes que ideológica, la postura frente a la obra debe ser política. La relación del crítico con el filme es personal, ya que en ella intervienen una historia particular y un contexto específico.

En la cinta inconclusa *Angelita y Miguel Ángel* que pretendieron producir Andrés Caicedo y Carlos Mayolo en 1971 vemos aquello que Mauricio Durán reconoce como una intención de emancipación estética del cine colombiano, refiriéndose al Grupo de Cali en general. El crítico describe un “(...) Interés [de Caicedo] por realizar una puesta en escena absolutamente fresca y alejada de los tópicos de una representación naturalista de la que el cine nacional aun no se desprendía.” Durán incluso emparenta a la película con el gesto de liberación del cine propia del chileno Raúl Ruiz en *Palomita Blanca*. Al ser ambas películas proyectos truncados, estancados en la época en que fueron rodados, se convierten en archivos, es decir documentos históricos a ser descubiertos por generaciones posteriores. Son además películas que aun estando basadas en obras literarias, contienen una consciencia acerca de la especificidad del cine. Podemos comparar la propuesta de Caicedo con lo hecho por Raúl Ruiz, figura central del cine chileno y autor fundacional que establece nuevos paradigmas al romper con el proselitismo del documental político de los sesenta. Ruiz retoma temáticamente la propia base discursiva del cine para exponer el

sustrato simbólico sobre el que se articula la nación chilena. Raúl Ruiz revela los modos de configuración ideológica de la materia representativa: lo costumbrista, los discursos políticos, la problemática de las clases, la repetición modelos, etc.

La excesiva literalidad producto de la urgencia política de los años sesenta es depurada para dar paso a un proyecto estético, poético. En lugar de una enunciación discursiva tenemos una visualidad que se piensa a sí misma, permitiéndonos a la vez pensar en lo histórico retórico y en lo subjetivo, el presente como un flujo que incide en pasado y futuro. La articulación discursiva tradicional sobre la que se arma el cine más político se desarma para dar lugar a la presencia del lenguaje como poderosa materia significante. Por su parte, la ficción de Caicedo proviene de una necesidad de revelar un mundo íntimo, recreado principalmente desde el sentimiento amoroso insatisfecho. Es por ello un relato permeado de deseo lo cual nos habla de la imposibilidad de acceso a un mundo afectivo idealizado. Su característico tinte de tristeza enfatiza el tono sentimental, lo cual emparenta con el relato de la subjetividad característico del imaginario popular latinoamericano.

Caicedo era ante todo una pluma libre, un autor adolescente que escribía de sus gustos, afectos y motivaciones sin precauciones estéticas o políticas. Si bien emitía una crítica social, esta provenía de las carencias propias de su hogar y círculo más cercano. De igual modo, sus escritos traslucían su inclinación por la cultura pop norteamericana - el cine de género, la televisión y el rock and roll-, motivos que con el tiempo serían elaborados críticamente. En un movimiento de desenmascaramiento de la dominación, podemos ubicar el desencanto de Caicedo con la industria de cine norteamericana, a la se acerca muy joven buscando ganar un buen dinero con la venta de sus guiones. Su viaje a Estados Unidos es la historia de seducción con la proliferación de películas y adelantos tecnológicos y rápida desilusión al ser despreciado por no escribir lo que el público yanqui quería consumir.

En plena época de agitación revolucionaria, el caleño decide emprender viaje a Norteamérica, y abrirse al acceso que dicha cultura le ofrecía a la entretención masiva. Es el caso, por ejemplo de la televisión, artefacto en el Caicedo reconoce una irrupción al circuito tradicional del cine: “En TV he visto mejores películas que cualquiera de las que te he nombrado. Legal sería tener una TV bien chiquita, para hacerla bien individual y que nadie le venga a meter ideología al acto de estar viendo cine en televisión” (55). (Carta desde Houston, E.U. a Juvenil Luis A. OP. 15 Mayo 1973). En otra carta escrita a sus

padres en Julio de ese mismo año, Andrés cuenta a sus padres de sus gastos, justificando su viaje a Estados Unidos como una opción para conseguir dinero. En otras palabras, la precariedad de recursos para dar continuidad al Cine Club y llevar a cabo cualquier proyecto de película le exigía a Caicedo salir de la ciudad y buscar una fuente externa. Norteamérica era el destino que ofrecía a los jóvenes de entonces la promesa de formar un capital para llevar a cabo los planes, dado el escaso aporte estatal a la iniciativa cultural.

Al darse cuenta del abismo entre la imagen que se había forjado de Norteamérica y la indiferencia con que es allí recibido, Caicedo decide pedir apoyo a sus padres para volver a Colombia y retomar trabajo en el cine club. En una reseña de *American Graffiti* (1975), el autor nos habla sobre la desilusión como rasgo propio de Norteamérica, la misma que él experimentó tras una estadía en Houston donde no consiguió concluir ningún proyecto como guionista. Al elaborar su mirada crítica, Andrés Caicedo habla de sí mismo, de su propio rechazo al mundo adulto y del permanente vacío con el que llevaba su vertiginosa adolescencia. Las palabras de Caicedo nos hablan de una conciencia sobre la juventud perdida, la cual se afirmaría con su decadencia personal y su abandono del mundo de las drogas y de la fiesta:

Hay en este film la ensoñación que nos posee cuando nos encontramos próximos a la sensación de felicidad anhelando lo que nunca podremos obtener. Pero cuando se recuerda con amabilidad la inutilidad y el desperdicio sobreviene la tristeza peor, de pensar en cuánta de esa juventud se perdió en el paso de la coca cola a la cocaína.

Aunque la experiencia en mundos extranjeros no fuera satisfactoria, cabe resaltar que, a nivel estético y de contenidos, Caicedo supo integrar en sus producciones aquellos elementos externos que les resultaban tan atractivos. Es decir que la incomodidad o desencanto de Caicedo no repercutió en su goce artístico de la cultura anglosajona. Por el contrario, es llamativo observar el modo consciente con que los jóvenes caleños asumieron dichas influencias. De hecho, una de las características que atraviesa las propuestas estéticas de *Caliwood* es la apropiación del género gótico al ambiente local, lo cual se vio alimentado por la fascinación de los jóvenes por el cine negro. Producto de una historia de violencia campesina y de desigualdad social, Cali se presenta como escenario para la presentación del imaginario de terror.

El cine negro o de horror gótico es un género que desde muy temprano quiso dar un nuevo enfoque a la narrativa clásica, torciendo la perspectiva, haciendo del gran relato unificador un relato malicioso, incidioso, planteando de fondo siempre un cuestionamiento a la moral de los individuos y a la construcción de la sociedad moderna. Es un género popular que no desdeña el gusto colectivo sino que, al contrario, lo tiene en cuenta como manifestación de un sustrato emocional y psicológico común del que se hace pertinente hablar. En el caso de las ficciones planteadas por el Grupo de Cali, vemos una indagación en experiencia común del habitante de ciudad. De una Cali que, en aras del progreso intenta dejar en el olvido la horrible historia de violencia campesina que la antecede. Más allá de buscar una definición de modernidad, sus relatos son un llamado, vigente para los sujetos de una contemporaneidad que refuerza el cómodo resguardo en el hogar y nos induce al perpetuo escondite, amenazando con el desmembramiento social. Temáticas nebulosas, propias del gótico, como lo son la muerte, la enfermedad o la desaparición, son abordadas desde lo siniestro para hablar de una historia propia que permanece oscura y velada, presente en el recuerdo de las víctimas pero desconocida por la historia oficial.

La cinta inconclusa *Angelita y Miguel Ángel*, recuperada por Luis Ospina para su documental *Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos (1985)*, se convierte en una suerte de metraje encontrado en la medida en que es recontextualizada y presentada como objeto artístico con especificidades materiales. La función narrativa de esta película está dada tanto en el propio guión, que nos introduce en el mundo literario de Caicedo, como en su calidad física. La película en blanco y negro, de imagen opaca y con rayas, se convierte en hilo conductor que requiere de la atención y curiosidad del espectador. Aquella ilegibilidad de *Angelita y Miguel Ángel* es manifestación del imaginario de Caicedo como realidad hermética.

El objeto fílmico plantea una lectura de desciframiento de un tiempo perdido. Su oscuridad impone una distancia al espectador quien, en su actividad receptora, se hace consciente del movimiento de acercamiento que debe realizar si pretende conocer de Caicedo a lo largo del filme. La fragilidad de la cinta recuperada por Caicedo para su documental nos permite visualizar las consecuencias del paso del tiempo. La película, el quipo de quienes participaron en ella y la época que conmemora, adquieren valor de vestigios, piezas que persisten como consciencia histórica. Son restos mutables, encaran los efectos del paso del

tiempo. Su inestabilidad deviene de la vulnerabilidad propia de la memoria. *Angelita y Miguel Ángel* es una película que cobra valor por lo que representa, evidentemente no tiene una calidad cinematográfica, sino que se convierte en documento o incluso vestigio de una época. Su propia precariedad nos da cuenta del arrojo de sus creadores, de una motivación que iba más allá de los conocimientos y de una necesidad de comunicarse con el mundo a través de la cámara.

En el corazón de Caliwood y sus allegados, *Unos pocos buenos amigos* nos presenta a la ciudad de Cali, epicentro fundamental para la constitución del grupo. La ciudad en este caso es recorrida a través de las anécdotas, de los lugares abandonados y de la música como marca ineludible de los sitios más tradicionales. Cali es elaborada como una ciudad que invita a pasear, es decir experimentar el placer propio del caminar. La deriva de estos paseantes caleños, no es ya la del azar baudeleriano sino del prófugo miserable, del joven que alienta los deseos de una generación pero cuya labor pierde sentido al estrellarse con una sociedad que ha renunciado a sí misma y permanece aislada, estática, sin motivación. Vampiros, sí. Seres nocturnos, apagados, escondidos o acallados, subjetividades diferentes, divergentes y contradictorias. Luis Ospina enalteciendo a su amigo, Andrés Caicedo como ícono del joven suicida. Un escritor novato que decide dar la espalda al futuro, contradicción inconveniente en la que se sostiene este documental de homenaje. Es la afirmación del símbolo de un descreído como portavoz de las juventudes. El cine en este caso, se convierte en una manifestación dolida que, reiterando la ausencia de Caicedo, se presta al intento por conservar su huella.

### **Bibliografía:**

Caicedo, Andrés. *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra, 1984

*Que viva la música*, Bogotá: Plaza & Janés, 1985.

*Angelitos empantanados o historias para jovencitos / A propósito de Andrés Caicedo y su obra*. Bogotá: Norma, 1995

*Calicalabozo*. Bogotá: Norma, 1998

*Ojo al cine* Ed. Luis Ospina y Sandro Romero Rey. Bogotá: Norma, 1999.

*El atravesado*, Bogotá, Norma, 2000.

*El cuento de mi vida*. Bogotá: Norma, 2007

*Mi cuerpo es una celda -una autobiografía*. Ed. Alberto Fuguet. Bogotá: Norma, 2008.

*El libro negro de Andrés Caicedo-La huella de un lector voraz*. Bogotá: Norma, 2008.

*Noche sin fortuna*, Bogotá, Norma, 2008.

“Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”. *Ikala, revista de lenguaje y cultura*. Vol 12. No 18. 2007.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “Estratificación social, cultura y violencia en Colombia”. *Revista de estudios sociales*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2000.

Herederó, Carlos y Santamaría, Antonio. *El cine negro*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.

Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme ediciones, 2002.

Martin, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar Editores, 2008

Osorio, Oswaldo. “La crítica de cine en Colombia”. En línea:

<http://www.cinefagos.net/index.php?view=article&catid=16%3Acine-colombiano&id=69%3AAla-crca-de-cine-en>

[colombiano&format=pdf&option=com\\_content&Itemid=38](http://www.cinefagos.net/index.php?view=article&catid=16%3Acine-colombiano&id=69%3AAla-crca-de-cine-en) Consulta: 3Febrero2012

Ospina, Luis: *Andrés Caicedo. Cartas de un cinéfilo 1971-1973 y 1974-1976*. Cinemateca Distrital, Bogotá: 2007.

\_\_\_\_\_. *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*. Dir. Luis Ospina. Video, 86min, 1986.

Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897–1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.