

En 1960, un grupo de personas entre las que se debe mencionar a los críticos Ugo Barti, Héctor Valencia y Abraham Zalzman, el editor David Serna, y el diseñador Manuel Vargas, se unió en torno a la idea de publicar una revista de cine. Fue el origen de *Guiones*, aventura que "agrupó lo que parecía ser un primer núcleo de trabajo organizado alrededor de la crítica cinematográfica"<sup>1</sup>. Eran los tiempos de *Mito*, publicación que desde 1955 se guiaba por la independencia intelectual y la apertura mental, y que con esas armas "buscó ser un puente hacia la universalidad en momentos de oscuridad política y de aislamiento cultural en Colombia"<sup>2</sup>.

Los propósitos de *Guiones* no eran muy distintos. En el editorial de la revista número 6, se lee:

Con este número llega *Guiones* a lo que podemos llamar primera etapa. Han sido numerosos los escollos que hemos enfrentado en nuestro empeño por colocar esta revista a la altura de las mejores publicaciones especializadas en cine. A este propósito y a los escollos nos hemos referido en anteriores mensajes dirigidos a los lectores que ya decidieron presenciar y acercarse al cine sin tener en cuenta las mentiras ni los recatamientos cursis. Siendo nuestra meta desfosilizar la visión que sobre el cine se le ha presentado a los espectadores, las dificultades para cumplir nuestro cometido poseen una lógica consecuente.<sup>3</sup>

La revista, que era beligerante y provocadora en su lenguaje y en sus posiciones políticas, saludó con entusiasmo las películas contemporáneas de Godard o Antonioni y llamó la atención, aunque con moderado optimismo, sobre el cine que empezaban a hacer en Colombia José María Arzuaga, Guillermo Ángulo o Mario López.

Sobre el destino de *Guiones*, Carlos Álvarez, uno de sus colaboradores cuenta: "En agosto de 1968, en vista de la falta de fondos para seguir publicándola, se hizo un experimento ingenuo: sacarla en forma de periódico, que era más económico y con un tinte que prefiguraba a *El Espacio*. Los titulares eran: 'La

1 Mora, Orlando. "La crítica de cine en Colombia: De la disección de un cadáver a la vida de un filme". En: Revista *Cinematéca* n° 10. Cinematéca Distrital de Bogotá. n° viembre/enero 2000. p. 24

2 Jurado Valencia, Fabio. "La revista Mito: Irreverencia y contestación". Prólogo a *Mito 50 años después (1955-2005)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Lumen, 2005. p. 8

3 "Cineasta", editorial de *Guiones* n° 6. s.f. p. 5

verdad sobre la vida disoluta de Liz Taylor' (...) pero el fracaso de esa tentativa fue rotundo y ahí murió *Guiones*"<sup>4</sup>.

En julio de 1965 apareció, con la portada de una campesina colombiana tomada por la lente de Nereo López, el primer número de *Cinemés*, inevitable continuación de *Guiones*.

"Después de tres números –recuerda nuevamente Álvarez la revista cayó en postración económica y salió con formato reducido, otra vez con la Ingenua fórmula de fotos de muchachas en bikini (...) pero no conmovían a los lectores de una tradición como la de *Guiones*."<sup>5</sup>

Ambas revistas, a pesar de su corta y accidentada vida, croaron rodos de complicidad con el cine que se estaba gestando, por lo menos en términos ideológicos, pues compartieron el mismo interés de algunas películas por diseccionar las estructuras sociales y económicas y por describir críticamente la realidad del país. No es casualidad pues que el productor de un largometraje como *Raíces de piedra* (1963), haya sido precisamente Julio Roberto Peña, director y gerente de *Cinemés*.

Esta película y en general el cine dirigido por el español José María Arzuaga, todavía hoy polariza las opiniones de los críticos. Para Luis Alberto Álvarez "en *Raíces de piedra* las imágenes tienen una fuerza, un realismo vital, una presencia que ninguna otra película colombiana había tenido hasta ese momento"<sup>6</sup>. En *Guiones*, por su parte, se escribió: "*Raíces de piedra*, de Arzuaga, consta de un mérito: su tema social, y de un fracaso: su hechura

inconexa. La historia sobre la vida infrahumana de los chircaleros pierde fuerza al ser narrada sin unidad"<sup>7</sup>. Opinión contraria a la del crítico caleño Andrés Caicedo para quien el itinerario de los dos protagonistas de la película, Firulaie y Clemente, aunque solo coincide al final, los hace ver como "elementos distintos y necesarios de un solo argumento", al compartir el mismo espacio, una villa miseria en las afueras de Bogotá, y el mismo paisaje alucinante y de un blanco cegador.<sup>8</sup>



Revista *Cinemés*, 1965

*Raíces de piedra* (1963).

4 Álvarez, Carlos. "Sobre la crítica de cine en las revistas *Guiones* y *Cinemés*". Ponencia presentada en el Seminario Internacional de Periodismo Cultural: "De críticos y editores: oficios para equilibristas", 16-18 de noviembre de 2005, organizado por el Centro Colombo Americano y la revista *Kinoloscopio*.

5 *Ibid.*

6 Álvarez, Luis Alberto. *Op. Cit.* p. 257

7 Autor desconocido, *Guiones* n° 9, 1963, Bogotá, p. 17

8 Caicedo, Andrés. *Ojo al cine*. Bogotá: n° rma, 1999. p. 284-285

verdad sobre la vida disoluta de Liz Taylor' (...) pero el fracaso de esa tentativa fue rotundo y ahí murió *Guiones*"<sup>4</sup>.

En julio de 1965 apareció, con la portada de una campesina colombiana tomada por la lente de Nereo López, el primer número de *Cinemés*, inevitable continuación de *Guiones*.

"Después de tres números –recuerda nuevamente Álvarez– la revista cayó en postración económica y salió con formato reducido, otra vez con la Ingenua fórmula de fotos de muchachas en bikini (...) pero no conmovían a los lectores de una tradición como la de *Guiones*."<sup>5</sup>

Ambas revistas, a pesar de su corta y accidentada vida, croaron rodos de complicidad con el cine que se estaba gestando, por lo menos en términos ideológicos, pues compartieron el mismo interés de algunas películas por diseccionar las estructuras sociales y económicas y por describir críticamente la realidad del país. No es casualidad pues que el productor de un largometraje como *Raíces de piedra* (1963), haya sido precisamente Julio Roberto Peña, director y gerente de *Cinemés*.

Esta película y en general el cine dirigido por el español José María Arzuaga, todavía hoy polariza las opiniones de los críticos. Para Luis Alberto Álvarez "en *Raíces de piedra* las imágenes tienen una fuerza, un realismo vital, una presencia que ninguna otra película colombiana había tenido hasta ese momento"<sup>6</sup>. En *Guiones*, por su parte, se escribió: "*Raíces de piedra*, de Arzuaga, consta de un mérito: su tema social, y de un fracaso: su hechura

inconexa. La historia sobre la vida infrahumana de los chircaleros pierde fuerza al ser narrada sin unidad"<sup>7</sup>. Opinión contraria a la del crítico caleño Andrés Caicedo para quien el itinerario de los dos protagonistas de la película, Firulaie y Clemente, aunque solo coincide al final, los hace ver como "elementos distintos y necesarios de un solo argumento", al compartir el mismo espacio, una villa miseria en las afueras de Bogotá, y el mismo paisaje alucinante y de un blanco cegador.<sup>8</sup>



Revista *Cinemés*, 1965

*Raíces de piedra* (1963).

4 Álvarez, Carlos. "Sobre la crítica de cine en las revistas *Guiones* y *Cinemés*". Ponencia presentada en el Seminario Internacional de Periodismo Cultural: "De críticos y editores: oficios para equilibristas", 16-18 de noviembre de 2005, organizado por el Centro Colombo Americano y la revista *Kinoloscopio*.

5 *Ibid.*

6 Álvarez, Luis Alberto. *Op. Cit.* p. 257

7 Autor desconocido, *Guiones* n° 9, 1963, Bogotá, p. 17

8 Caicedo, Andrés. *Ojo al cine*. Bogotá: n° rma, 1999. p. 284-285

A pesar de la censura a *Raíces de piedra*, que durante dos años impidió la comercialización de la película – exhibida finalmente con nuevas escenas suprimidas –, Arzuaga terminó un nuevo largometraje en 1966: *Pasado el meridiano*, con el que se repitieron los incidentes con una censura cuyas características y *modus operandi* se verán más adelante. La película describe el viaje del ascensorista de una agencia de publicidad hasta el pueblo donde murió su madre. “Es la interiorización de un personaje – escribe Luis Alberto Álvarez –, una jornada hacia sí mismo, como en Antonioni por aquellos mismos años. Pero no es un personaje prestado del cine europeo, sino un colombiano medio, tal vez el primer arquetipo del colombiano presente



*Pasado el meridiano* (1966).

en una pantalla.”<sup>9</sup> Para Andrés Caicedo, “el film deja todo un sabor a desesperación pasiva (...) y es válido y real el registro del errar de este hombre simple (...). En su errabundez cómplice, la cámara va descubriendo varios hombres, otras gentes parecidas que llevan, a no dudarlo, el mismo triste itinerario del héroe, escogido al azar entre el montón, anti-héroe por excelencia”<sup>10</sup>.

Nuevamente las limitaciones técnicas malograron parte del esfuerzo expresivo de Arzuaga. “Yo

nunca –reconoció Arzuaga años después– he podido dar cristalinamente lo que quiero porque se pierde por mala consecución técnica o por mala interpretación de la idea en el resto del personal. Lo único que me importa es el poder transmitir mi mundo, con una serie de implicaciones que puedan comunicarse a los demás seres, para que alguien se sienta de alguna manera redimido al haber un ser que plantea un problema que también le es propio”.<sup>11</sup>

Arzuaga, quien sobrevivió haciendo cortos publicitarios, fue el director más radical de los años sesenta en sus ambiciones y en sus fracasos, pero sus preocupaciones artísticas eran insulares. En el momento en que desarrolló sus dos primeros largometrajes, en el cine nacional había una profusión de coproducciones y las primeras obras de una generación que no sin ironía, como se verá más adelante, fue identificada como la de “los maestros”.

Simultáneamente, el antioqueño Enock Roldán y su empresa Error Films desarrollaban

José María Arzuaga.



9 Álvarez, Luis Alberto. *Op. Cit.* p. 261.

10 Caicedo, Andrés. *Op. Cit.* p. 287

11 José María Arzuaga en entrevista con Mauricio Laurens. *Arcadia va al cine* n° 6 7, (*Maquina de cine* 4. p. 2), Bogotá, 1984.

una insólita obra que, a pesar de sus precarias condiciones de producción, logró sumar tres largometrajes, en muchos casos exhibidos por el propio Roldán, de barrio en barrio y de pueblo en pueblo: *Luz en la selva* (1960), film biográfico sobre la Madre Laura Montoya, realizado para la comunidad de Las Lauritas; *El hijo de la choza* (1961), producción de grandes ambiciones sobre la vida del escritor y político Marco Fidel Suárez, y *El llanto de un pueblo* (1965), una historia de infidelidad con el trasfondo del desalojo de los habitantes del municipio de El Peñol (Antioquia), donde se emprendió la construcción de una gran represa. Roldán hizo también la dirección de fotografía, la cámara y la producción de *Una mujer de cuatro en conducta* (1961), basada en la novela homónima de Jaime Sanín Echeverri, con guión y dirección de Carlos Cañola Tobón. Enock Roldán trabajó en las huestes de Procinál; posteriormente filmó partidos de fútbol y corridas de toros. Según sus recuerdos, publicaba un aviso en *El Colombiano* que decía: “Le filmamos su matrimonio y todo tipo de fiestas sociales. n.º exigimos dinero anticipado, si le gusta paga, si no, no”<sup>12</sup>. Para Luis Alberto Álvarez: “En otras condiciones, Roldán podría haber sido un cineasta popular de gran envergadura, por su sentido de la acción y de las reacciones del público y por su sentido intuitivo de la narración”<sup>13</sup>. Sin embargo, terminó entre el olvido y el desencanto.

### Las coproducciones

Títulos como *Mares de pasión* (Colombia/Cuba, 1961), *Las hijas de Elena* (Colombia/México, 1964), *Adorada enemiga* (Colombia/México, 1964), *Semáforo en rojo* (Colombia/México, 1964), *Cada voz lleva su angustia* (Colombia/México, 1965), *El detective genial* (Colombia/México, 1965), *Réquiem por un canalla* (Colombia/México, 1966), *Un ángel de la calle* (Colombia/México, 1967), *La víbora* (Colombia/Francia, 1967), *Caulivo del más allá* (Colombia/México, 1968), *Aquileo Venganza* (Colombia/Venezuela, 1968), *Negociando el peligro o la muerte escucha* (Colombia/Francia/Italia/Venezuela, 1968), *Bajo el ardiente sol* (Colombia/México, 1971), *Cumbia* (Colombia/México, 1971), *Canción en el alma* (Colombia/Estados Unidos, 1972), *María* (Colombia/México, 1972), *El muro del silencio* (Colombia/México, 1973), *Amazonas para dos aventureros* (Colombia/Italia/Alemania, 1974), y *Karla contra los jaguares* (Colombia/México, 1974), hacen parte de la larga lista de coproducciones que se desarrollaron en estos años. “Es un cine híbrido –escribió en los años setenta el crítico caleño Umberto Valverde–, en el cual se toma un tema colombiano, bien sea una novela (*Cada voz lleva su angustia*) y se realiza con material humano y técnico extranjero. En otras ocasiones se trata sólo de explotar el paisaje y la mano de obra. Este sistema no permite una experiencia auténtica, no incorpora el elemento colombiano en la práctica cinematográfica, no da posibilidad a una real formación de actores, y además, las ganancias económicas se van para el exterior. Estéticamente es la reproducción de los melodramas, las películas de aventuras, sin profundizar en las raíces de la problemática colombiana. Es un cine de tercera categoría para un consumo masivo, adecuado a una deformada mentalidad, impuesta por la ideología dominante.”<sup>14</sup>

12 Enock Roldán citado en: Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, 1992. p. 376  
 13 Álvarez, Luis Alberto. *Op. Cit.* p. 256  
 14 Valverde, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*.

Pero la participación extranjera en el cine de esa época tuvo matices y estratificaciones y hoy, lejos del dogmatismo ideológico de aquellos años, del que muchas veces participaron críticos y realizadores, puede ser mejor valorada. En un artículo para la revista *Ojo al cine* en 1976, el realizador Julio Luzardo hizo a este propósito la siguiente clasificación:

Películas extranjeras que utilizan a Colombia como simple escenario.

Las coproducciones donde más que todo se utilizan técnicos y actores extranjeros y el “productor” colombiano se limita a poner el dinero de gastos de producción en el país, transporte, alimentación, alojamiento y el pago de los pocos actores y técnicos nacionales que se utilizan.

La película totalmente financiada por colombianos que utiliza una gran mayoría de técnicos y artistas extranjeros.<sup>15</sup>

Dentro de estas clasificaciones se pueden ubicar películas dirigidas por extranjeros como *San Andrés, Isla de ensueño* (Alejandro Kerk, 1962), *Contrabando de pasiones* (José De Caparrós, 1962), *Y la novia dijo...*

(Gaetano Dell'Era, 1964) e incluso *Tierra amarga* (1965), del cubano Roberto Ochoa, entrevista recreada de una periodista estadounidense a un minero negro del Chocó, película que sin embargo se sale de los moldes estéticos de los anteriores grupos de películas por su indudable preocupación social.

En el artículo citado, Julio Luzardo menciona como cuarta y última clasificación, casi como un fenómeno marginal, a “la verdadera película colombiana, filmada, financiada, actuada, dirigida y en algunos casos totalmente procesada en laboratorios nacionales”<sup>16</sup>.

### Las películas nacionales

Las obras más trascendentes de este periodo, sin embargo, corresponden al último tipo de producción mencionado por Luzardo, que se desarrolla en paralelo a los trabajos realizados por la generación de “los maestros”. Esta generación la conforma un grupo de realizadores que a finales de los cincuenta y principios de los sesenta empieza a regresar al país después de haberse formado en el exterior, principalmente en escuelas de cine europeas y norteamericanas: Jorge Pinto, Guillermo Angulo, Francisco n° rden, Álvaro González, e incluso el propio Luzardo, aunque éste se diferencia del grupo por haber dirigido largos de ficción en los sesenta y setenta. Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, en la revista caleña *Ojo al cine*, los juzgan severamente: “Hacen un tipo de docu-



*Tierra amarga*  
(1965).

Bogotá: Editorial Toronuevo, 1976. p. 20

15 Luzardo, Julio. “Negociando el peligro. El gran negocio de los largometrajes colombianos”. En: *Ojo al cine* n° 3-4, Cali, 1976, p. 40

16 *Ibid.*

mental turístico-publicitario, en su mayoría financiado por empresas privadas, oficiales, o compañías extranjeras. Teniendo al alcance las facilidades técnicas y económicas, su estilo, de un marcado europeísmo trasnochado, cuida mucho de lo simplemente formal, y se caracteriza por eso como un estilo 'tieso', muchas veces paisajista, del que se deduce fácilmente que lo único que aprendieron es que la cámara es más importante que lo que se filma. Películas todas con una aparente buena realización, pero ausentes de virtudes artísticas, y apartadas totalmente de una visión real del país<sup>17</sup>.

Cortometrajes y documentales como *Bellas Artes* (Pinto, 1962), *Murallas de Cartagena* (Norden, 1962), *Arte colombiano* (Angulo, 1963), *Ella* (Pinto, 1964), y *Balcones de Cartagena* (Norden, 1966), hacen parte de la corriente generada por "los maestros". Las acusaciones de frío esteticismo que se repitieron como juicio sobre este grupo de trabajos, o considerar como Carlos Álvarez que "los maestros" "nunca tuvieron nada que expresar"<sup>18</sup>, no fueron posiciones unánimes, si bien reflejaron las polaridades de la época. Sobre *Bellas Artes*, por ejemplo, la crítica de arte Marta Traba escribió: "La película, que dura alrededor de veinte minutos, es espléndida. n° se trata simplemente de una enumeración de las actividades de Bellas Artes, lo cual hubiera sido fatigante, sino de la recreación de dichas actividades mediante el poder interminable y siempre distinto de la imagen"<sup>19</sup>.

Es indiscutible que con la producción de "los maestros" se logró mejorar el nivel técnico y expresivo de las películas nacionales, lo que permitió que se empezaran a abrir puertas a nivel internacional. La participación de *Murallas de Cartagena* en la competencia oficial de cortometrajes del 17o Festival de Cannes así lo demuestra.

Pero el acercamiento de los maestros a las problemáticas sociales no tenía, aparentemente, el cuño que la atmósfera intelectual y moral de la época exigía. Los críticos sí elogiaron, en cambio, el interés social de las películas de Arzuaga y de largometrajes como *Tres cuentos colombianos* (1963), *El río de las tumbas*

(1965), *Bajo la tierra* (1968, con guión de Pinto, uno de "los maestros"), además de los trabajos documentales de Gabriela Samper.

En *Tres cuentos colombianos* se reúnen dos cortometrajes dirigidos por Julio Luzardo y un tercero dirigido por Alberto Mejía. Para Mayolo y Arbeláez, los cortos de Luzardo (*Tiempo de sequía* y *La sarda*)



*Tres cuentos colombianos* (1968).

17 Mayolo, Carlos y Arbeláez, Ramiro. "Secuencia crítica del cine colombiano" en *Ojo al cine* n° 1, Cali, 1974. p.19

18 Carlos Álvarez, citado por Valverde, Umberto. *Op. Cit.* p. 19

19 Traba, Marta. "Bellas Artes: el inolvidable idioma de la imagen". *La Nueva Prensa* n° 60, Bogotá, junio 23 de 1962. p. 76.

aunque enmarcados sobre temas sociales, son abordados de una forma extranjerizante, mientras consideran el dirigido por Mejía (*El zorrero*), de gran blandura temática y palpable vulgaridad.<sup>20</sup>

Luis Alberto Álvarez, por su parte, valora el sentido cinematográfico de Luzardo y su habilidad para contar en imágenes e integrar personajes y ambientes.

Estos méritos fueron también reconocidos en *El río de las tumbas*, también dirigida por Luzardo, “descripción espontánea de la provincia colombiana y de la omnipresente violencia”<sup>21</sup>; para el crítico antioqueño Oswaldo Osorio, esta película “llegó a ser un hito en la medida en que desarrolla más conscientemente lo que había esbozado Álvaro Cepeda en su corto [*La langosta azul*]; esto es, la creación de atmósferas a partir de unas imágenes y de una utilización de la cámara que buscaban expresivas sin distraerse mucho con la estructura convencional del argumento”<sup>22</sup>.

*Bajo la tierra*, del director y dramaturgo teatral Santiago García y producida por su hermano Arturo, es la historia de un joven tollimense, don Múnera, quien llega a las minas de Segovia (Antioquia) huyendo de la violencia y en busca de trabajo. “La película —escribe Martínez Pardo— pretende hacer una descripción del ambiente de una mina con referencia a algunas situaciones sociales (la violencia, la migración campesina, los barrios de invasión de las ciudades, el desempleo), sin lograr articular los dos niveles.”<sup>23</sup> A pesar de esa falta de unidad y de que la película privilegia lo melodramático y sentimental sobre el análisis social, *Bajo la tierra* consigue atmósferas y personajes (como don Múnera y el Borracho, interpretado por Gustavo Angarita) que evocan un sentido trágico de la vida, quizá en deuda con el origen literario de la narración (La novela *El Hombre bajo la tierra*, de José Antonio Osorio Lizarazo) y con la influencia teatral de la puesta en escena.

Finalmente, los trabajos de Gabriela Samper se pueden considerar pioneros de una aproximación



*El río de las tumbas* (1965).

ser

*Bajo la tierra* (1968).



20 Mayolo, Carlos y Arbeláez, Ramiro. *Art. Cit.* p. 20

21 Álvarez, Luis Alberto. *Op. Cit.* p. 258

22 Osorio, Oswaldo. “Estética y narrativa del cine nacional: El cine que se vivía muriendo”. En: *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005. p.25

23 Martínez Pardo, Hernando. *Op. Cit.* p. 268

crítica a temas y personajes nacionales que en los años siguientes se volverán un lugar común de la producción documental. *El páramo de Cumanday* (1965), *Los santísimos hermanos* (1969) y *El hombre de la sal* (1969), representan lo más destacado de su obra. Con el primero de estos títulos, *El páramo de Cumanday*, producido por la compañía petrolera Esso, dio una vuelta de tuerca al cine publicitario e institucional, dotándolo de una mirada más próxima y emotiva. Después de dos años de vivir en Estados Unidos regresó a Colombia en 1968 con la idea de proyectar, a través de sus documentales, una identidad auténtica del pueblo colombiano, propósito que según Hernando Salcedo Silva, logra de forma depurada y directa, "sin rendir culto en ningún momento al fácil pinturismo o tipismo a que podría obligarla la ubicación campesina de sus temas"<sup>24</sup>. Mayolo y Arbeláez, en cambio, afirman que *El hombre de la sal*, una película sobre un campesino que explota la sal de manera todavía artesanal "no alcanza a develar los mecanismos de explotación y puede quedarse, por eso, en un intento romántico por acercarse al trabajador"<sup>25</sup>. En esa misma tónica se ubica la crítica de Martínez Pardo a *Los santísimos hermanos*, acusada por el investigador de tener la "mirada externa de un turista". Este documental, sobre un grupo de alienados religiosos en una población de Cundinamarca, hace parte de la colección de cine latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York, obtuvo varios premios internacionales y es, al lado de los ya mencionados títulos de Gabriela Samper (lista a la que se podría agregar *Festival Folclórico de Fômeque* de 1964 y *Cuadrillas de San Martín* de 1968), un llamado de atención sobre la fragilidad pero al mismo tiempo la capacidad de resistencia de las expresiones culturales propias.

### Los velos de la censura

El giro hacia un cine más crítico en términos sociales que se dio en un sector de la producción nacional desde los años sesenta, convirtió a la censura en un tema determinante. La censura había coexistido con el cine desde los comienzos mismos del espectáculo. Comentarios de prensa, homilias pronunciadas en iglesias, estigmatización social de los artistas eran formas de una misma sospecha frente a la supuesta capacidad del cine para definir u orientar comportamientos éticos y morales. Por otra parte había una censura económica de quienes controlaban la distribución y exhibición de cine extranjero, que al no encontrar en el cine nacional un producto de calidad evitaban arriesgarse con él.

Durante el gobierno del general Rojas Pinilla, se aprobó la ley 197 mediante la cual se creó una Junta Nacional de Clasificación de Películas Cinematográficas. Quedaron sin vigencia entonces las juntas departamentales que actuaban autónomamente hasta ese momento. En el gobierno de Lleras Camargo se creó un Comité de Revisión con potestad para estudiar el caso de películas que la Junta se hubiese abstenido de clasificar. Más allá de la discusión sobre si dicha Junta era de clasificación o de censura, y de si abstenerse de clasificar una película no era de hecho censurarla, es indudable que dicho organismo no incluía una representación social suficientemente amplia. Conformaban

24 Salcedo Silva, Hernando. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 29 de noviembre de 1970. Reproducido en: Catálogo del homenaje a Gabriela Samper, Museo de Arte Moderno de Bogotá, junio 26 a julio 1 de 1981.

25 Mayolo, Carlos y Arbeláez, Ramiro. *Art. Cit.* p. 25

la Junta delegados del Ministerio de Gobierno, el Ministerio de Educación, la Curia Metropolitana de Bogotá, la Asociación de Artistas y Escritores y la Asociación de Universidades. Otra limitación en la forma de operar de la Junta de Clasificación consistía en que no estaba obligada a justificar sus decisiones. "Exento del deber de motivar sus decisiones, el censor evita, de entrada, la discusión con sus víctimas (que somos todos los colombianos)"<sup>26</sup>, escribió el crítico Alberto Aguirre. Por esta vía la Junta podía enmascarar sus decisiones o servir de custodia no sólo de la moral y las buenas costumbres, como lo exigía el fundamento de su creación, sino del orden político y social. n° debe ser mera coincidencia que películas colombianas como *Tierra amarga*, *Raíces de piedra*, *El hermano Caín* o *Pasado el meridiano*, que tuvieron tropiezos por las decisiones de esta Junta, ofrezcan visiones del país nada complacientes o en franca contravía de los propósitos de un cine de postal turística, ni que muchas de las películas extranjeras "censuradas" coincidan en mensajes que directa o indirectamente corroen la autoridad y el orden establecidos.

En este contexto de sospecha y paranoia, espacios como el Festival de Cine de Cartagena adquirieron relevancia y significación, pues en ellos se pudieron ver películas proscritas por la censura o que no eran del interés de los distribuidores. El Festival había sido inaugurado en 1960 con el propósito de fomentar el turismo y los negocios en la ciudad. Las críticas se iban repitiendo año tras año y coincidían en achacar al Festival la falta de una política clara frente al cine que se quería exhibir, y la preeminencia del turismo, la farándula y los negocios, por encima de los esfuerzos por crear un ambiente de discusión alrededor de lo cinematográfico.

Paulatinamente, y sobre todo por la presión de la opinión pública relacionada con el cine, el Festival empezó a institucionalizar espacios para el cine nacional en 1974 con un concurso de cortos colombianos publicitarios. En los años ochenta y sobretodo gracias al apoyo de la Compañía de Fomento Cinematográfico-Focine, que operó en esa década, Cartagena se convirtió en vitrina para el cine nacional y de otros países de Latinoamérica y alcanzó su mejor nivel.

### Por un cine alternativo

En los setenta se consolidó la tendencia que se venía fraguando en la década anterior. Las características principales de este movimiento fueron la predilección por el documental y por el formato 16 mm, que lo condicionaba a una exhibición alternativa elegida deliberadamente, y especialmente la inclinación hacia temas políticos y sociales. Por esta vía el cine llegó a los sindicatos, las universidades y los centros comunitarios y se convirtió en arma de combate ideológico, inspirado principalmente en los ejemplos cubano, brasileño y argentino, dispuesto a hacer de sus limitaciones técnicas una consigna estética.

*Camilo Torres Restrepo* (1967), cortometraje de Diego León Giraldo, abrió esa tendencia que en los años siguientes dará luz a los títulos emblemáticos del llamado "cine marginal", "tercer cine" o "cine militante": *Chircales* (1967-72), *Planas* (1970) y *Campesinos* (1975), de Jorge Silva y Marta Rodríguez; *Asalto*

26 Aguirre, Alberto. "La censura se destapa". En: *Cuadro n° 1*, Medellín, 1970. p. 12

(1968), *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971), de Carlos Álvarez, y *Oiga vea* (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Este cine no tardará en volverse una fórmula, tan poco expresiva como lo que pretendía combatir. "Surge el espontaneísmo, la falta de rigor, el populismo; la

gran mayoría tiene en común que presenta la realidad visual como un soporte, ilustración a lo sumo, de un esquema previamente establecido y cuya expresión se confía a un comentario verbal o a los discursos, que por sí solos orientan, explican y dan significado al filme."<sup>27</sup>

*Chircales*, de Silva y Rodríguez, sobresale justamente por estar en las antípodas de esa falta de rigor y por ser, en cambio, un paciente trabajo de inmersión antropológica en una comunidad de ladrilleros del sur de Bogotá. Como escribió Lisandro Duque: "En *Chircales* el conflicto y sus contaminaciones, el desfase histórico respecto de trabajadores más avanzados, viene expresado por la misma voz e imagen de sus protagonistas"<sup>28</sup>.

*Oiga vea*, de Ospina y Mayolo, es otro referente ineludible del cine militante. Mayolo recordaba: "Nos lanzamos Ospina y yo con una cámara de cuerda de 16 mm y una grabadora prestada a husmear los VI Juegos Panamericanos (...) Decidimos entonces hacer el documental *Oiga vea* y salimos a los barrios populares. Él con el 'oiga' y yo con el 'vea'. Desvariamos sobre la relación de estas dos referencias para captar la realidad: el sonido contradecía la imagen y la imagen contradecía el sonido. Era la misma realidad dimensionada surrealmente con otros destellos"<sup>29</sup>.

La tentativa de un cine militante, aunque era reivindicada por sus ideólogos como un cine social y culturalmente más importante que cualquiera que se hubiese hecho antes en el país, representaba asimismo el fracaso frente a la pretensión de crear una industria cinematográfica colombiana, ilusión con la que se había empezado la década de 1960. En un artículo de 1978, Carlos Álvarez evaluó, desde su lógica marxista, el por qué esa tentativa se malogró también en esos años:

El atraso capitalista de Colombia no daba para eso. Los inversionistas



*Chircales*  
(1967-72).

27 Valverde, Umberto. *Op.Cit.* p. 26

28 Duque, Lisandro. "Algunas consideraciones acerca del cine en Colombia". En: *Ojo al cine* n° 2, Cali, 1975. p. 5

29 Carlos Mayolo citado en: *Carlos Mayolo. Más allá de lo normal*. Catálogo de Kinotoscopio Cineclub, Centro Colombo Americano, Medellín, junio-julio 2007. p. 4

no habían descubierto que ahí también podía haber ganancias y preferían ir sobre seguro (...).

El arte que propusieron los artistas de cine de principios de la década del 60 nunca los convenció y más bien los llenó de una desconfianza abstinente.

Además, si había un cine que abarcaba todas las pantallas, con gran calidad, solvencia técnica, buenísimos argumentos y protagonistas hermosos y hermosas, ¿para qué ponerse a experimentar en Colombia, con técnicos novatos, directores incultos y actrices aindiadas? El neocolonialismo era económico primero y cultural después, y ambos unidos llevaron a que nunca hubiera una industria colombiana del cine.<sup>30</sup>

El sobreprecio, que marcaría la década del 70, sería la iniciativa, desde el Estado, destinada a hacer posible, finalmente, la “fábrica nacional de películas”.

### El sobreprecio

Esta iniciativa se concretó en el decreto 879 de 1971, con el cual se reglamentaron algunas definiciones de la ley 9ª del 42 y se hizo mención por primera vez de la cuota de pantalla de cine nacional con respecto al cine extranjero. En 1972, la Superintendencia Nacional de Precios estableció el sobreprecio en la boleta que pagaban los espectadores para las proyecciones de cortos y largos colombianos, medida que por primera vez incentivó la inversión de capitales en la producción de cine, posibilitando un rendimiento atractivo que garantizara la reinversión. El cortometraje, según la lógica de esta resolución, serviría para sentar las bases de una infraestructura económica y para formar personal técnico y artístico que más adelante se emplearía en la realización de largometrajes y en la consolidación de una industria cinematográfica.

Durante estos años se produjo una abundante legislación cinematográfica que demuestra, en todo caso, disposición para solucionar los problemas e inconsistencias sobre la marcha. Lo más controvertido en esta materia es la creación de la Junta de Calidad definida en primer término por la resolución 073 de 1974 y posteriormente por el decreto 129 de 1976, destinada a aprobar o reprobar los cortometrajes de sobreprecio. Pero, tal como afirmó Orlando Mora: “...las dudas asaltan cuando un organismo creado para juzgar calidades artísticas y técnicas aparece conformado en su integridad por funcionarios, por agentes del gobierno, con el riesgo obvio de llegar veladamente a una censura oficial. El temor se acrecienta en presencia del artículo quinto de la resolución 68 de 1978, norma que al señalar los criterios para desaprobado un corto incluye en su parte final este insidioso texto: *Igualmente desaprobará aquellas...que presenten una imagen negativa del país o menoscaben las instituciones o los valores nacionales*”<sup>31</sup>.

En términos cuantitativos, la resolución del sobreprecio logró su cometido; se pasó de 15 cortos realizados en 1973 a cantidades como las de 1976 en que la cifra alcanzó los 129. Se realizaron en total 856 cortometrajes hasta 1988, cuando

30 Álvarez, Carlos. “El tercer cine colombiano”. En: *Cuadro* n° 4, Medellín, 1978, p. 46

31 Mora, Orlando. “Informe sobre el cine colombiano y su legislación”. En: *Cuadro* n° 4, Medellín, 1978, p. 6

el sobreprecio languideció por una suma de factores, entre ellos el desprestigio en que había caído la medida, la falta de capacidad del Estado en el cobro de la cuota y la negligencia de los exhibidores para pagarla.

Si bien para la industria el sobreprecio arrojó un balance con elementos muy positivos, en términos cualitativos y estéticos este balance no pudo ser más desigual. Años después, Luis Alberto Álvarez hacía el siguiente comentario:

Para algunos ésta [el sobreprecio] fue la ocasión de experimentar, de practicar un lenguaje y de llegar a un público hasta entonces inaccesible; pero para una gran mayoría (entre ellos el monopolio nacional de exhibición), la nueva ley se convirtió en una inesperada fuente de ingresos. La producción de cortometrajes 'de cuota' de ínfima calidad fue enorme y la junta de calidad establecida para aprobar su exhibición se demostró incapaz de oponerse a las presiones de todo tipo. La palabra 'película colombiana' se convirtió en maldición para millones de espectadores obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés.<sup>32</sup>

Este mismo crítico, en su citada *Historia del cine colombiano* destaca cortometrajes como *El oro es triste* (1972), *La patria boba* (1972) y *El cuento que enriqueció a Dorita* (1974) de Luis Alfredo Sánchez, *Yo pedaleo, tú pedaleas* (1974) de Alberto Giraldo y con guión de Lisandro Duque, o *Corralejas* (1974) de Ciro Durán y Mario Mitrotti, por su capacidad de generar polémica y reacciones en el público como consecuencia de su estilo directo, con trasfondo político y de alto impacto emocional. Incluso un corto como *Asunción* (1975) de Ospina y Mayolo, chocó de nuevo con la censura por su carácter corrosivo. Pero la mentalidad predominante fue de oportunismo estético y económico. Algunos cortometrajes de sobreprecio emplearon, a la ligera, una especie de método crítico-social, con profusión de toda suerte de miserias humanas mezcladas con datos estadísticos y proclamas de buena voluntad. Esta estética fue puesta en evidencia por el cortometraje

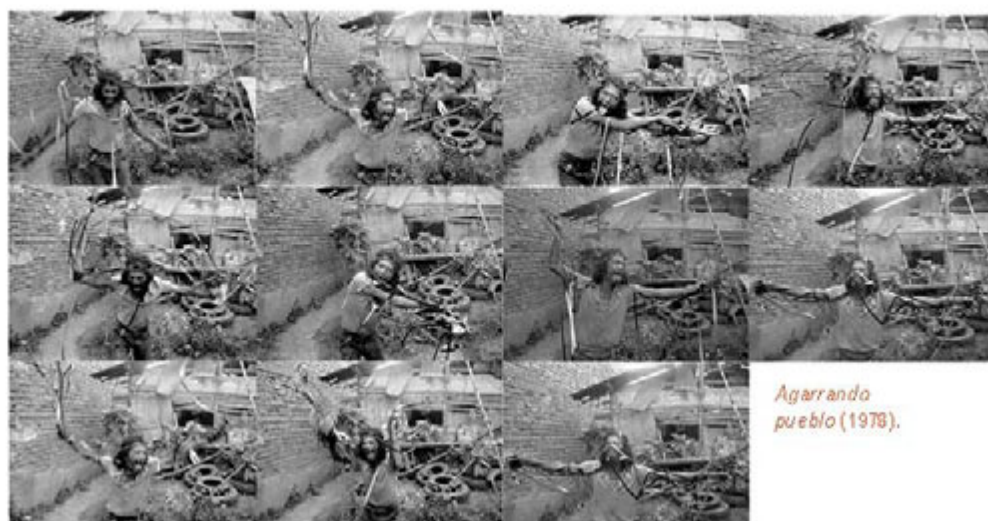


*El cuento que enriqueció a Dorita* (1974).

*Asunción* (1975).



32 Álvarez, Luis Alberto. "El cine en la última década del siglo XX: Imágenes colombianas". En: [http://www.colombialink.com/01\\_INDEX\\_artos\\_04.html](http://www.colombialink.com/01_INDEX_artos_04.html), consultado el 2 de julio de 2007.



Agarrando pueblo (1978).

*Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1978), sátira sobre la relación de algunos directores con la realidad que filmaban. Asimismo, dentro del formato de cortometraje se realizó en la misma época *Cuartito azul* (Luis Crump y Sebastián Ospina, 1978), película de notable autenticidad y realismo.

Por su parte el largometraje *Gamin* (Ciro Durán, 1978), sobre los niños de la calle en Bogotá, aunque puede ser visto como cine de exportación para complacer a públicos sobretodo europeos, simplificando la realidad colombiana, tiene imágenes logradas con tal paciencia que termina por desarmar incluso al más insensible espectador.

El capítulo del sobreprecio, que atraviesa el cine de los setenta, con todos sus bemoles terminó creando algunas condiciones indispensables para pensar el cine en términos industriales. Entre ellas, una de singular importancia es el fortalecimiento de las asociaciones gremiales cuyos antecedentes fueron la Asociación Nacional de Técnicos Cinematográficos-Antec y la Asociación Colombiana de Productores de Cine-Acoprocine, ambas fundadas en la década del sesenta por personas directamente interesadas en consolidar una industria y que por entonces se dedicaban especialmente a las cuñas, los noticieros y el cine institucional.

La dinámica industrial de este cine publicitario e institucional, más las demandas en tecnología provenientes del sobreprecio, consolidaron laboratorios de revelado de películas como Bacatá, Kino Lab, Tecnicine, Cine Colombia y Bolivariana Films, en Bogotá. En el Instituto Colombiano para el Desarrollo Social-Icodes, a su vez, se reveló buena parte del cine político y marginal. A pesar de esas mejoras en la infraestructura, fue común durante estos años que el proceso de negativos y de material positivo en formatos de 35 y 16 mm. se siguiera realizando fuera del país, particularmente en Venezuela. La falta de mantenimiento y actualización de estos equipos generará grandes dificultades en las siguientes décadas.

A partir del sobreprecio, entonces, se empezó a pensar seriamente en la viabilidad de producir largometrajes. Tres agremiaciones de los años setenta tuvieron especial importancia: la Asociación de Cinematografistas Colombianos-Acco, que jugó un papel clave como interlocutor del Estado en las discusiones sobre legislación; la Cooperativa de Películas Colombianas-

Copelco, cuyo objeto era la distribución de filmes y el blindaje frente al amplio poder de las cadenas de exhibición, y el Sindicato Colombiano de Trabajadores de Cine- Sicoltracine, que en el año de su fundación –1977– afirmó que cinco mil personas eran empleadas por la industria del cine en el país.

Esa presión, más el aprendizaje empírico que la industria del sobreprecio hizo posible para toda una generación de realizadores, terminó dando paso de manera lógica a un aumento en la producción de largometrajes.

### ¡Al fin largos!

En 1977 se reglamentó el Fondo de Fomento Cinematográfico que se mencionaba ya en el decreto 879 de 1971. El Fondo estaba destinado a programas de crédito para la producción de largometrajes y para la financiación de industrias de revelado, procesamiento y edición de películas; la capitalización del Fondo correría por cuenta de un sobreprecio a la boleta. Paralelamente se produjeron intentos de hacer largometrajes comerciales. Sobresalen en este sentido los filmes de Jairo Pinilla y Gustavo Nieto Roa. El primero, con mucha precariedad técnica pero un gran sentido del suspense, logra éxitos como *Funeral Sinicstro* (1977) y mantendrá gran actividad a comienzos de los 80. De sus películas, recientemente redescubiertas y revaloradas, Luis Alberto Álvarez escribió en su momento: "...en ellas hay un sentido innato de la narración cinematográfica y del espectáculo que no son, de ninguna manera, algo negativo. Son productos de consumo, troncos fantasma que despiertan sensaciones primarias, pero en ellas existe el germen elemental de la experiencia cinematográfica"<sup>83</sup>.

Entre tanto, Nieto Roa, quien con *Aura o las violetas* (1974) había empezado su andadura como gran empresario del cine nacional, empezó a definir más claramente su estilo con películas como *Esposos en vacaciones* (1978), *Colombia Connection* (1979) y *El taxista millonario* (1979). La fórmula de Nieto Roa se sostuvo sobre historias ligeras con mezcla de humor y melodrama, apelando a figuras de gran reconocimiento en la televisión, entre ellas Carlos Benjumea, cuyo nombre terminó identificando bajo el apelativo de "benjumeismo", buena parte de las características de este cine. Otros largometrajes de la época como *Mamagay* (Jorge Gaitán, 1977), *El candidato* (Mario Mitrotti, 1978) y *El Patas* (Pepe Sánchez, 1978), siguieron una tendencia próxima a la de Nieto Roa aunque con interés por introducir un comentario socio-político que el tiempo ha envejecido o vuelto completamente irrelevante.

Al margen de estas discusiones o anticipándose a ellas, una película como *Camilo, el*

*El taxista millonario*  
(1979)



83 Álvarez, Luis Alberto. "¿Cine por accidente". *El Colombiano*, 6 de enero de 1982. Reproducido en: *Páginas de cine*. Vol. 1. *Op. Cit.* p.16

*cura guerrillero* (Norden, 1974) polarizó las opiniones entre quienes privilegiaban un sentido político del cine y los que aspiraban a públicos más amplios. Para los primeros, la película era evasiva y poco comprometida al presentar un Camilo Torres a la medida de la burguesía (casi todos los entrevistados que arman el rompecabezas de Camilo dentro del documental pertenecían a ella). Para los segundos, entre quienes se contó Hernando Valencia Goelkel, la película era un camino claro a seguir: "Es la primera obra importante que produce el cine nacional. Es, fuera de esa significación doméstica, un documento maravilloso, organizado, claro, sobrio, elegantemente subversivo"<sup>34</sup>.



*Camilo, el cura guerrillero* (1974).

### Historias dentro de la historia

La animación y la publicidad son historias no suficientemente estudiadas dentro de la Historia con mayúsculas del cine colombiano. Hay puntos en común entre ambas pero también desarrollos separados. En 1955, según Martínez Pardo, se registra la realización del primer corto de dibujos animados de producción colombiana: *El sediento refinado*, de Ernesto Franco Quiñones. Él mismo habría realizado también en 1955 *Made in USA*. No existen noticias del estreno de estas películas ni de la existencia de copias de las mismas.

En la década de 1960 llega a Colombia el francés Robert Rosse, quien en torno a la empresa Corafilm, creó una primera escuela de animadores que debió su subsistencia a la publicidad. Entre los pioneros colombianos de esta época se destaca el nombre de Nelson Ramírez, quien con su empresa Nelson Ramírez Producciones, fundada años después, marcará la animación publicitaria hasta la década de 1980.

En los años setenta se produjo un auge de estudios de animación publicitaria, motivado por las demandas de la televisión, pero al mismo tiempo comenzaron a surgir proyectos cinematográficos personales al margen de la publicidad. El director más importante en aquel momento es Fernando Laverde, quien en 1972 realizó el corto *En el país de Bellaflor* (1972), con la técnica de *stop motion* y un claro contenido político que lo alinea en las banderas del cine militante. En 1977, con igual beligerancia pero esta vez con muñecos articulados, Laverde realizó el primer largometraje de animación en Colombia *La pobre viejecita* (1977), al que siguieron *Cristóbal Colón* (1982) y *Marlín Fierro* (1989).

El cine publicitario, por su parte, se transformó con la llegada de la televisión en 1954. Los comerciales para televisión se realizaban inicialmente en blanco y negro y 16 mm. Los primeros comerciales emitidos por la televisión

34 Valencia Golkel, Hernando. "Camilo, el cura guerrillero: 1970". En: CD ROM *Descubriendo miradas 1071 2003*, Cinematoteca Distrital, 2006

nacional usaron cámaras de cuerda y carretes de 100 pies. Después vendrían las cámaras de motor.

La publicidad y el cine institucional se convirtieron inevitablemente en el escampadero para la generación de cineastas que regresó al país en los años 60, que buscaban infructuosamente encontrar asiento en la realización de largometrajes. Julio Luzardo, por ejemplo, se dedicará desde 1976 exclusivamente a los comerciales. También incursionaron en esta materia Francisco n° rden, Álvaro González, Guillermo Angulo, Jorge Pinto (prácticamente la generación en pleno de "los maestros), así como Gabriela Samper, Diego León Giraldo, Luis Ernesto Arocha, Alberto Mejía y José María Arzuaga. Los cantos de sirena de la publicidad sabían conciliar todas las diferencias.

### ¡Adiós cine de mi barrio!

En los años que cubre este periodo, se empezaron a dar las primeras señales de los cambios drásticos que sufrirá la exhibición cinematográfica. Los cines de barrio, que en principio convivieron con los antiguos teatros-palacios, terminan por desplazarlos hasta que estos últimos entran en proceso de franco deterioro: son abandonados, demolidos o, en el mejor de los casos, se convierten en salas de cine porno o de segunda. Al mismo tiempo, la cada vez mayor influencia de la televisión y la creciente sensación de inseguridad en las ciudades, afecta negativamente la asistencia de público al cine.

En la búsqueda de captar otros públicos y ofrecer nuevas alternativas, Cine Colombia, el principal exhibidor del país, implementa novedades técnicas y arquitectónicas. En 1967 instala en Bogotá un equipo de proyección All-Purpose Dimensión - 150 que usaba proyectores standard de 70 mm. y respondía de esa forma a una tendencia de la época, con la que se buscaba dotar al espectáculo cinematográfico de una calidad de imagen que verdaderamente hiciera la diferencia frente a la televisión. En 1972, Cine Colombia inauguró en Cali el autocine El Limonar, copia de los espectáculos norteamericanos al aire libre, con gigantescas pantallas y sofisticados equipos de sonido. En Bogotá, pocos años después, se replicó la experiencia con el autocine Los Héroes. Esta forma del espectáculo no arraigó en el país y no se volvió a intentar.

Mucho más significativo en términos sociales y culturales fue el comienzo y paulatina consolidación de los cineclubes y las cinematecas cuya tradición venía formándose desde décadas anteriores, pero que tiene un pico muy alto sobre todo en los años setenta. En Bogotá, como entidad dependiente de la Secretaría de Educación del Distrito, se creó en 1971 la Cinemateca Distrital y en su seno, unos años después, la revista *Cinemateca*. En Medellín, en torno al Cineclub de Medellín se creó la revista *Cuadro*, animada por Alberto Aguirre y Orlando Mora. Después empezó labores en la misma ciudad la Cinemateca El Subterráneo. En Cali, alrededor del Cineclub y de la revista *Ojo al cine* se reunió un grupo brillante de personas que en los años siguientes iban a influir decididamente en la crítica y la realización: Caicedo, Mayolo, Ospina, entre otros. También en Cali, a mediados de la década, se fundó la Cinemateca La Tertulia en el flamante edificio del Museo del mismo nombre. Se puede decir que es el mejor momento de la reflexión y la crítica de cine en Colombia. Había pues una generación lista para hacer películas, y para reflexionar sobre ellas. ¿Nacería una industria?