

Entre 1978 y 1993 el cine colombiano estuvo marcado de forma radical por la suerte de la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine, entidad creada como respuesta del Estado ante la evidencia de que una industria cinematográfica no era posible sin su apoyo decidido. Focine empezó a funcionar en 1979 como órgano adscrito al Ministerio de Comunicaciones, con Isadora de Norden como primera gerente.

En sus tres lustros de existencia y bajo distintos modelos de apoyo, se produjeron 45 largometrajes, 84 medimetrojes y 64 documentales.¹ El objetivo central de la política de Focine era apoyar la realización de largometrajes; para cumplirlo, en los primeros años otorgó a los productores préstamos blandos con recursos del Fondo de Fomento Cinematográfico cuyos dineros provenían del cobro del sobreprecio. En muchos casos estos préstamos, a pesar de sus condiciones, resultaban imposibles de pagar debido al bajo retorno financiero de las películas. La siguiente estrategia, entonces, se orientó hacia los llamados préstamos especiales, en los que la garantía solicitada a los realizadores, para no afectar su patrimonio personal, era el negativo de la película. En sus últimos años, Focine se convirtió en productor.

Varias tendencias coinciden, y en algunos casos se oponen, en el momento de despegue de Focine. Por una parte, se puede subrayar el esfuerzo de Gustavo Nieto Roa por consolidar un cine popular y comercial. En esta misma dirección, existen una serie de filmes que empezaron a abordar temas nacionales de mucho impacto como el dinero fácil, las drogas y el secuestro, entre otras variantes de la ilegalidad: *Remolino sangriento* (Jorge Gaitán Gómez y Roberto Moreno, 1980), *Área maldita* (Jairo Pinilla, 1980), *Amor ciego* (Nieto Roa, 1980), *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980) o *Colombia Connection*. Al mismo tiempo, sobrevivía la idea de un cine marginal, ya no apoyado en el formato 16 mm. sino en uno aún más accesible y de apariencia amateur: el superochó. En estos años, la coincidencia de festivales, muestras y publicaciones dedicados a este formato activaron la utopía, una vez más, de un cine al alcance de todos. En este ambiente de fervor "superochista" se dieron los primeros trabajos de Víctor Gaviria (*Buscando tréboles*, 1979; *La lupa del fin del mundo*, 1981) o los de Luis Fernando "Pacho" Bottía en sus tiempos de estudiante en la Universidad de los Andes, y el cine de los antioqueños Juan Escobar y Regina Pérez (*Será por el silencio*, 1983).

En 1983, Luis Alberto Álvarez escribió: "El super 8, pese a las limitaciones enormes de una imagen diminuta y de escasa resolución, de un material sometido al automatismo comercial de los laboratorios, pese al titánico esfuerzo que

1 Se siguen los datos ofrecidos por el documental *De la ilusión al desconcierto* (Luis Ospina, 2007).

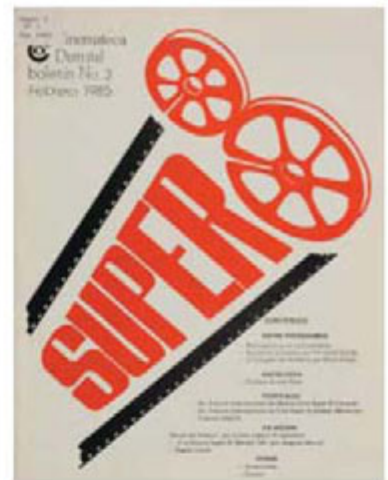
supone montar el mismo material de cámara con un equipo de edición de juguete, pese a las mínimas posibilidades de una banda sonora primitiva, que no permite elaboraciones complejas, pese a todo esto, es un sistema que facilita una concentración, un ritmo de trabajo y una libertad artística que los tejemanejes de una producción costosa bloquearían muy fácilmente”².

El superocho representó en su momento la continuidad en la tradición de los formatos menores del cine que existían de tiempo atrás. Las cámaras de 8 mm y las Pathé-Baby, entre otras, fueron usadas por muchos aficionados para hacer registros familiares y documentales; los artistas a su vez las emplearon para dar vida a un cine más libre y experimental. En Colombia se conserva una buena cantidad de registros familiares, sobretodo de los años cincuenta y sesenta, que poco a poco empiezan a ser recuperados, conocidos y valorados como documentos insólitos y conmovedores de un país lejano y perdido para siempre. La novedad que introdujo el superocho en esa tradición fue la forma en que cineastas en ciernes supieron apropiárselo para vencer a través de él la imposibilidad material de hacer cine mayor. Pero la fiebre duró poco y será el video quien cumplirá la promesa de un cine “menor” y accesible; pero esa es otra historia.

Entretanto, Jorge Silva y Marta Rodríguez estaban realizando en 16 mm *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1978-1982), premiada en el Forum del cine joven del Festival de Berlín 1982 “por su compromiso con los indígenas en una fuerte relación dialéctica entre realidad y fantasía”. Silva y Rodríguez documentaron no solo un momento histórico de las comunidades indígenas del Cauca –el de la toma de conciencia política de su explotación económica–, sino que lograron penetrar en distintas capas de su visión del mundo. El resultado es, como escribió Luis Alberto Álvarez, una película mágica. “En una cinematografía –rubricó el mismo crítico– en la que lo indígena ha sido utilizado insulsa y bellacamente como tema de tediosos cortometrajes de sobreprecio, la película de estos dos realizadores colombianos es la única digna, la única que es posible tomarse en serio, la única película indígena”.³

Los largos de Focine

Fue una película del chileno Dunav Kuzmanich la precursora de una forma de asumir el compromiso del cine con la realidad nacional, que se reconocerá en las obras artísticamente más sólidas de la época de Focine. *Canaguaro*



Revista *Super 8*, publicada por la Cinemateca Distrital en los años 80, en medio del entusiasmo que despertó el nuevo formato. (Cinemateca Distrital, Centro de Documentación)

2 Álvarez, Luis Alberto. "El cine de Juan Escobar y Regina Pérez. La inspiración amateur", *El Colombiano*, Medellín, 9 de noviembre de 1983. Reproducido en: Álvarez, Luis Alberto. *Páginas de cine*. Volumen 1. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005, p. 34-36

3 Álvarez, Luis Alberto. "Nuestra voz de tierra. Cine colombiano mágico", *El Colombiano*, 17 de marzo de 1982. Reproducido en Álvarez, Luis Alberto. *Páginas de cine*. Volumen 1. *Op. cit.* Pp.19-22

(Kuzmanich, 1981), realizada con un crédito de la Corporación Financiera Popular, intentaba exponer con claridad un problema político relacionado con la reciente historia de sangre y violencia del país. La película, que trata sobre el origen de las guerrillas liberales del Llano, según la crítica Patricia Restrepo: "conserva nitidez, transparencia, fidelidad y entrega claramente las ambigüedades y contradicciones del proceso"⁴. Esta ópera prima de Kuzmanich, sin duda lo mejor de toda su obra, así como sus siguientes películas, con temas igualmente vinculados a los procesos

de la violencia en el país (*La agonía del difunto*, 1982; *Ajuste de cuentas*, 1984; *El día de las mercedes*, 1985, y *Mariposas S.A.*, 1986), presentan dificultades técnicas que dificultan su comunicación con el público, como ya había ocurrido con el cine de José María Arzuaga en los años sesenta.

Una sensibilidad similar al aproximarse a la realidad nacional es la de Francisco Norden en *Cóndores no entierran todos los días* (1984), basada en la novela del mismo nombre de Gustavo Álvarez Gardeazábal. La película fue seleccionada en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes y obtuvo varios premios internacionales que reconocían su limpia factura técnica y narrativa. Norden trasladó la acción del Valle del Cauca de la novela al altiplano cundiboyacense, pero mantuvo sin variación las motivaciones básicas en la transformación del personaje principal, León María Lozano (Frank Ramírez), asesino a sueldo al servicio de la violencia partidista posterior al 9 de abril.

Esta primera época de Focine hizo posible que realizadores ya fogueados en el cine de sobreprecio hicieran su tránsito hacia el largometraje, como Lisandro Duque (*El escarabajo*, 1983), Luis Alfredo Sánchez (*La virgen y el fotógrafo*, 1983), Camilla Loboguerrero (*Con su música a otra parte*, 1984). Gustavo Nieto Roa también incursionó en el esquema de producción de la compañía estatal con *Café* (1984).

Las operas primas de los caleños Luis Ospina y Carlos Mayolo, quienes en la década anterior habían hecho una brillante carrera como realizadores de cortometraje, impactaron por su manera de presentar lo regional integrándolo al cine (las películas de vampiros) y la literatura de género (la novelas góticas). En *Pura sangre* (1982), primer largometraje de lo que se conocería como "Caliwood", Ospina cuenta la historia de un anciano millonario, perteneciente a la oligarquía azucarera del Valle del Cauca, que necesita sangre joven y de su mismo sexo

Canaguaro (1981), una película sobre el origen de las guerrillas liberales de los Llanos, dirigida por el chileno Dunav Kuzmanich. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)



para sobrevivir, y de los ardides de su hijo para conseguirla, con la ayuda de un inescrupuloso trío de maleantes. Para Luis Alberto Álvarez, *Pura sangre* "quiere ser entretenimiento con los temas propios de este país: violencia, explotación, dinero, y (...) al mismo tiempo, busca ser parábola y declaración"⁵. Aunque el crítico antioqueño escribió que "hay momentos en la película que realmente transmiten estos contenidos"⁶ y lo consideró el filme colombiano "con el nivel técnico más alto hasta el momento y el largometraje nacional con mayores intenciones de autoría y toque personal desde los años sesenta"⁷, hizo fuertes reparos a *Pura Sangre* por, según su opinión, compartir con la obra de Andrés Caicedo, a quien la película está dedicada, el defecto de pensar que la fascinación burguesa con la subcultura caleña era igual a la esencia de esa ciudad, lo que los habría llevado –tanto a Ospina como a Caicedo– a una nueva forma de "agarrar pueblo."

Poco después Mayolo debutó con *Carne de tu carne* (1984) que en palabras del crítico Umberto Valverde "es una alegoría sobre los fantasmas ancestrales de una familia tradicional vallecaucana cuya riqueza proviene de la explotación agraria y la utilización de los mecanismos de poder a su favor, así como las vicisitudes de una joven pareja de medio hermanos que al atreverse al incesto desata el horror y la violencia"⁸. Muchos han criticado que la lograda atmósfera inicial se desdibuja para dar paso en el final de la película a una "simple acumulación de horrores de género (Luis Alberto Álvarez)"⁹, a una "mistificación sangrienta (Santiago Andrés Gómez)"¹⁰ o a "gratuidad en todo el delirio de violencia y antropofagia que se genera después del incesto" (Valverde)¹¹. Observaciones que no impiden admitir que en *Carne de tu carne* "existe un propósito narrativo, la búsqueda de un estilo, un cuidadoso trabajo de actuación y una definitiva inserción en la realidad colombiana"¹².

La línea de trabajo en la que profundizará Focine en los años siguientes ya están esbozadas en estos largometrajes iniciales:

Hay una jerarquía de calidad en estas películas, pero todas tienen en común el esfuerzo por construir historias estructuradas y la presencia permanente del fantasma del fracaso económico, la búsqueda casi morbosa de elementos



Nelly Moreno en
*Con su música
a otra parte*
(1984), de Camila
Loboguerrero.
(Archivo Fundación
Patrimonio Filmico
Colombiano)

5 Álvarez, Luis Alberto. "Pura sangre. La fascinación con la subcultura". El Colombiano, 23 de junio de 1982. Reproducido en *Páginas de cine*. Vol 1. *Op. Cit.* p. 23

6 *Ibid.* p. 23

7 *Ibid.* p. 23

8 Valverde, Umberto. "El delirio del incesto", *Trailer* No 10-11, 1982. p. 19

9 Álvarez, Luis Alberto. "Carne de tu carne. La película de un director", *El Colombiano*, 30 de noviembre de 1983. Reproducido en: *Páginas de cine*. Vol. 1. *Op. Cit.* p. 38

10 Gómez, Santiago Andrés. "Mayolo ha muerto. Queda la telaraña", *Kinetoscopio* No 78, Medellín, Centro Colombo Americano, 2007. p. 22

11 Valverde, Umberto. "El delirio del incesto", *Op. Cit.* p. 20

12 *Ibid.* p. 19

Películas posteriores como *Pisingaña* o *La mansión de Araucaima* se mueven, más o menos, dentro de estas mismas convicciones y polaridades: búsqueda de realismo *versus* apelación a la cinefilia y a los géneros, frialdad y distanciamiento *versus* estética popular.

En *Pisingaña* (1986), de Leopoldo Pinzón, encontramos de nuevo el tópico de la violencia política colombiana, casi un género en esa época. Para Augusto Bernal: "Las situaciones planteadas por la película: atropellos por parte del ejército; violación de una niña; quema de un rancho y la sementera; el deterioro de la familia; la desidia sexual de las parejas de clase media; la situación del individuo que trabaja en una oficina; el intelectual de café, etc., son reflejo de una cultura y una situación a la cual es imposible obviar por el simple pretexto de la crudeza"¹⁴.

Con *La mansión de Araucaima* (1986), inspirada en la novela de Álvaro Mutis, el exuberante talento de Mayolo se aplicó para definir las coordenadas del gótico tropical, mezcla entre las convenciones del género literario y cinematográfico anglosajón y el mundo de tierra caliente, con el respaldo de una impecable puesta en escena, que según algunos críticos, terminó por anularse en su propio virtuosismo. Para R. H. Moreno Durán la película acusa un terror reverencial a su referente literario, por lo que sacrifica la posibilidad de ser una obra propia y autónoma.¹⁵

"El filme —escribió recientemente el crítico y realizador Santiago

Andrés Gómez— sólo se sostiene por el esplendor de la imagen y por la inquietud mendicante de uno frente al destino de Ángela [Adriana Herrán], una chica atormentada por el suicidio de su padre y que, cansada de las rutinas del mundo de la publicidad, llega casualmente a una recóndita mansión donde la decadencia ha asumido refinadas costumbres."¹⁶



La mansión de Araucaima (1986), de Carlos Mayolo, apoteosis del gótico tropical, inventado por él mismo. (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).

Dos salidas: cine en televisión y cine regional

En 1985, Focine había empezado a dar las primeras señales de una parálisis que minó la continuidad del proceso iniciado por las películas del periodo 1982-84. Surgió como alternativa el proyecto *Cine en TV*: medlometrajes que buscaron aprovechar las posibilidades del medio televisivo como ventana de exhibición y mantener activa a la gente del sector cinematográfico. Los proyectos eran aprobados por un jurado y producidos por Focine en rígidas condiciones que

14 Bernal, Augusto. "Pisingaña de Leopoldo Pinzón. La intolerable realidad", *Arcadia va al cine* nº 13, oct-nov. 1986. p. 9

15 Moreno Durán, R.H. "En torno a *La mansión de Araucaima*. El falansterio violado". En: *Cinemateca* nº 7, 1987. p. 15

16 Gómez, Santiago Andrés. *Art. Cit.* p. 22

desconocían las particularidades de cada película: 25 minutos de duración, 16 mm como formato, presupuesto de tres millones de pesos y tiempo de realización de 75 días. Aunque hubo diferentes convocatorias y muchos medimetrajes que fueron producidos con algunas variaciones del esquema inicial, lo que siempre se mantuvo fue la imposibilidad de conciliar las aspiraciones de los cineastas –en cuanto a la complejidad del lenguaje buscado y a los temas– con las características de la televisión como canal de exhibición. Así lo planteó Hernando Martínez Pardo en un artículo publicado en 1987: “...ante todo hay que definir qué es lo que se está haciendo, ¿cine o televisión? Si se hace televisión hay que aceptar algunas reglas de juego”¹⁷. Por su parte, Luis Alberto Álvarez escribió que estas películas “han sido asumidas por los programadores casi como un subproducto...la conciencia de estar haciendo productos para ser emitidos en televisión creó un síndrome Nielsen¹⁸, con consideraciones de franjas, de horarios, de número de espectadores a una determinada hora, un ajuste también inconsciente e inepto a un pretendido lenguaje televisivo, a una temática adaptada al público de la pantalla pequeña”¹⁹.

A despecho de comentarios tan descalificadores, títulos como *Los habitantes de la noche* (1985) y *Los músicos* (1986) de Víctor Gaviria, por su capacidad de poner personajes y situaciones en función de la creación de una atmósfera, y otros como *Aquel 19* (Carlos Mayolo, 1985), *El hombre de acero* (Carlos Duplat, 1985), *Atrapados* (Juan José Vejarano, 1985), *Ella, el Chulo y el Atarván* (Fernando Vélez y Manuel Arias, 1986), *Juegos prohibidos* (Camila Loboguerrero y Beatriz Caballero, 1986), *Momentos de un domingo* (Patricia Restrepo, 1986) y *De vida o muerte* (Alexandra Cardona y Jaime Osorio, 1987, antecedente directo de *Confesión a Laura*), por la forma de llevar adelante una historia, han sido mencionados por los estudiosos de las obras del proyecto *Cine en TV*, como Hernando Martínez Pardo²⁰ y Patricia Restrepo²¹, entre lo más destacado de esta forma de producción que tampoco tendría continuidad por lo menos en el formato planteado por Focine. Años después, el proyecto Maleta de Películas del Ministerio de Cultura, que se propuso poner a disposición del público de todo el país una selección del patrimonio audiovisual colombiano, recuperó algunos medimetrajes de este periodo que desde entonces han tenido una segunda vida: *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986, basada en el cuento *Espuma y nada más* de Hernando Téllez), *Reputado* (Sylvia Amaya, 1986, una más sobre bandos crónicamente enfrentados), *Bochinche en el barrio arriba* (Alberto Vides y Luis González, 1987, realizada en Barranquilla y con mucho color local) y *El pasajero de la noche* (Carlos Santa y Mauricio García, 1988, un viaje por el submundo capaz de convertir la pantalla en un lienzo).

En la unión de varios medimetrajes producidos dentro del proyecto *Cine en TV*, tuvieron su origen largos como *San Antoñito* (Pepe Sánchez, 1986), inspirado en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, y que fue exhibido en la Sema-

17 Martínez Pardo, Hernando. “El medimetraje de Focine”. En: *Cinemateca* n° 8, 1987. p. 19

18 Empresa que medía la audiencia en televisión.

19 Álvarez, Luis Alberto. “Reflexiones al final de un periodo”. *Art. Cit.* p. 36

20 Martínez Pardo, Hernando. “El medimetraje de Focine”. *Art. Cit.* pp. 14-19

21 Restrepo, Patricia. *Los medimetrajes de Focine*. Bogotá: Universidad Central, s.f.

na de la Crítica del Festival de Cannes del mismo año; *La boda del acordeonista* (Luis Fernando "Pacho" Bottía, 1986), poética evocación de la Mohana, diosa de las aguas del Caribe colombiano que según el mito, en su noche de bodas toma para sí a un acordeonista, premiada como mejor opera prima en el Festival de La Habana; y *La recompensa* (Manuel Franco, 1986), versión libre de un cuento de Montelro Lobato, sobre un hombre, pobre y honrado, que encuentra una maleta con dinero y la entrega a las autoridades.

Entre los méritos del proyecto *Cine en T.V.* estuvo el haber permitido la expresión de directores de distintas regiones del país, que ofrecieron una visión



La boda del acordeonista (1986), de Luis Fernando "Pacho" Bottía, tuvo su origen en el proyecto *Cine en T.V.* de Focine, que facilitó representaciones regionales más complejas que los estereotipos al uso. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

más compleja de la "provincia", muchas veces en abierta contradicción con los estereotipos televisivos. Ya el grupo de Cali (Mayolo, Ospina, Caicedo) había logrado transmitir de manera potente un modo de ser vallecaucano, y lo propio habían logrado los "superochistas" antioqueños y un grupo costeño donde, además de Bottía, estaban, entre otros, Luis Ernesto Arocha, Heriberto Fiorillo y

Alberto Vides.

El cine de provincia (como se llamó entonces) se convirtió en una alternativa frente al centralismo estético que definía a su gusto estereotipos regionales. La

revista *Arcadia va al cine*, que publicó 18 números entre 1982 y 1987, ventiló varias polémicas al respecto, y elaboró *dossiers* sobre realizadores antioqueños, costeños y vallecaucanos. Su director Augusto Bernal en "Cinematografía provinciana y provincia", presentación de la primera parte del dossier sobre cine costeño, se preguntaba cuál era el carácter que debía tener una cinematografía como la colombiana: "La respuesta sería: Encontrar aquella expresión que busca un auténtico modo de evaluar los elementos culturales, las tradiciones, las contradicciones y las posibles tensiones que se desarrollan en su interior"²².

Cine, publicación de Focine, dio cabida en su número 8 a un texto ya clásico, "Las latas en el fondo del río", escrito a cuatro manos por Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, donde el crítico y el realizador reflexionaron sobre la incierta aventura de hacer cine regional. "Cuando alguien entre nosotros —escribieron entonces— se propone hacer cine, descubre que ha recibido ya infinitas clases, que ha recibido ya unos ojos y una mirada distante y siniestra. Hay que partir de una evidencia: en más de un cuarto de siglo de existencia, ese ojo que es la televisión colombiana no ha visto nunca nada."²³

Sin embargo, en esa televisión mecanizada por sus mismas rutinas y exigencias, se destacó en los años 80 la serie documental *Yurupari*, iniciativa de

22 Bernal, Augusto. "Cinematografía colombiana y provincia". En: *Arcadia va al cine*, diciembre de 1984, p. 5

23 Álvarez, Luis Alberto y Gaviria, Víctor. "El cine colombiano visto desde la provincia. Las latas en el fondo de río", *Cine* n° 8, 1981. pp. 15-16

la programadora estatal Audiovisuales que tuvo el apoyo de Focine, incluso antes del proyecto *Cine en TV*. La prolífica serie, realizada en 16 mm y bajo la dirección de la antropóloga Gloria Triana, es un registro de la cultura popular colombiana a través de hechos y personajes de distintas regiones del país. Su mérito mayor es haber registrado el patrimonio intangible del país, en muchos casos amenazado por una inminente desaparición bajo la amenaza de los conflictos armados o de la modernización.

Algunos de estos documentales fueron largometrajes, entre ellos *Carnaval del diablo* (1984), *Farrafelía Currambera* (1984), *Cerro Nariz, la aldea proscrita* (1985), *Ser nazareno no es cualquier cosa* (1985), *Los sabores de mi porro* (1985) y *Los últimos juglares y el nuevo rey* (1985), codirigidos por Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardilla. "Es precisamente en muchas de las expresiones que se han registrado en *Yuruparí*, donde está la esencia de lo que somos, de dónde venimos, hacia donde debemos ir"²⁴, expresó Triana cuando todavía estaba en marcha el desarrollo de la serie.

Otra interesante experiencia de producción se dio en el caso de *Cine Mujer*,



Los últimos juglares y el nuevo rey (1985), de la serie *Yuruparí*, inolvidable recorrido por la cultura popular y el patrimonio intangible del país. (Foto Viki Ospina).

que reunió, desde 1978, a un grupo de realizadoras en torno a la idea de hacer películas sobre la condición femenina, con un muy definido horizonte político de compromiso y reivindicación y siguiendo el credo utópico de que era posible trabajar sin jerarquías. Eulalia Carrizosa, Sara Brigh, Patricia Restrepo, Rita Escobar, Clara Riascos, Dorá Cecilia Ramírez, Luz Fanny Tobón, hicieron causa común en este propósito del que resultaron, indistintamente y de acuerdo

con las necesidades (y posibilidades) de cada película, tanto ficciones como documentales, tanto en cine como en video. "Sencillamente –en palabras de Sara Brigh- surgió Cine-Mujer a partir del interés, por un lado ideológico, en el feminismo, y por otro el gusto por el cine y el cariño que le teníamos."²⁵ *Carmen Carrascal* (Eulalia Carrizosa, 1982) y *La mirada de Myriam* (Clara Riascos, 1986), son dos trabajos muy representativos de este colectivo; retratos ambos de mujeres fuertes y autónomas, de gran fuerza interior.

La posibilidad de hacer obra

Focine no sólo permitió el debut de varios directores que se habían lanzado al ruedo con el cortometraje en los años 70, sino que hizo posible las segundas películas de algunos de ellos como Lisandro Duque, Camila Lobo-guerrero o el ya citado Mayolo, entre otros. La carrera de estos tres directores empezó a mostrar la coherencia que se logra con la continuidad.

24 Gloria Triana en: *Cuadernos de cine colombiano* n° 24. Gloria Triana, Cinemateca Distrital, junio de 1987. p. 25

25 Sara Brigh en: *Cuadernos de cine colombiano* n° 21. *Cine-Mujer*, Cinemateca Distrital, marzo de 1987. p. 8

Con *Visa USA* (1986), Duque logró mantenerse fiel a sus temas, obsesiones y búsquedas, y darles una mejor estructura, esta vez en la historia de un joven que arriesga todo por cumplir su sueño de viajar a los Estados Unidos.

Camila Loboguerrero en *María Cano* (1990), se ve comprometida en una superproducción sobre la líder sindical antioqueña, en un momento en que Focine es productor directo de los largometrajes nacionales. El resultado, para muchos críticos, no compensó del todo el enorme esfuerzo económico. La propia directora afirmó: "Habría que decir que la película se realiza dos años antes de toda la apertura del comunismo en Europa oriental y quizás, por esto, se le ve tímida en ciertos aspectos donde debería ser más fuerte o presentar criterios ideológicos"²⁶.

Focine encontró en las coproducciones internacionales una alternativa más de subsistencia para el cine colombiano: *A la salida nos vemos* (Carlos Palau, 1986), *El día que me quieras* (Sergio Dow, 1987) y *Profundo* (Antonio Llerandi, 1987), con Venezuela; *El niño y el Papa* (Rodrigo Castaño, 1987) con México; *Crónica de una muerte anunciada* (Francesco Rosi, 1988) con Italia y Francia; *Martín Fierro* (Fernando Laverde, 1989) con Argentina y Cuba; *Tiempo de morir* (Jorge Ali Triana, 1985), *Visa USA* y *Técnicas de duelo* (Sergio Cabrera, 1988), con Cuba, y *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990) con España y Cuba. Asimismo, hubo iniciativas privadas como las de Producciones Cinematográficas Uno que realizó en coproducción con empresas venezolanas *De mujer a mujer* (Mauricio Walerstein, 1986), *Con el corazón en la mano* (Walerstein, 1988) y *Mujer de fuego* (Mario Mitrotti, 1989)

En películas como *Tiempo de morir*, *Técnicas de duelo* y *Confesión a Laura*, la coproducción (con Cuba) sirvió para resolver esquemas de financiación o necesidades puntuales de producción sin afectar decisiones relacionadas con el argumento o la selección de los actores. *Tiempo de morir* contó con un excepcional equipo artístico y técnico, y logró una factura que varios eventos nacionales e internacionales reconocieron, entre ellos el Festival de Río de Janeiro donde fue



Visa USA (1986) de Lisandro Duque, quien logró realizar una obra con notable continuidad en los años 80. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).



María Cano (1990), de Camila Loboguerrero, una compleja superproducción de época sobre la líder sindical antioqueña. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

26 Camila Loboguerrero citada por: Osorio, Oswaldo. "Del cine político a lo políticamente correcto". En: *Cuadernos de cine colombiano* nº 1. Nueva época, Cinemateca Distrital, 2008. p.28

la mejor película. El guión escrito por García Márquez fue realizado en 1964 por el mexicano Arturo Ripstein, veinte años después es retomado por Jorge Ali Triana y hoy, transcurridas otras dos décadas, tendría plena vigencia por la forma como muestra los círculos absurdos de la violencia.

Otro tanto ocurre con el debut en el largometraje de Cabrera. La historia de *Técnicas de duelo* se ubica en un pueblo de las montañas colombianas a finales de los años cincuenta, que debe presenciar el absurdo enfrentamiento a muerte



Gustavo Angarita y María Eugenia Dávila en *Tiempo de morir* (1985), de Jorge Ali Triana, sobre un guión de Gabriel García Márquez. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

entre un carnicero y un maestro por el amor de una mujer. La película crea, sin énfasis ni rebuscamientos, una metáfora sobre la violencia nacional. "Hay cierto manejo político –dijo su director– pero nos cuidamos mucho de hacer un panfleto."²⁷

Confesión a Laura, una historia con el trasfondo del Bogotazo, toma partido por mostrar cómo los hechos sociales inciden en las vidas privadas. La película "cuenta su pequeña pero intensa historia con una mezcla de sensibilidad, modestia y humor que es bastante insólita en un país de retóricos como es el nuestro. (...) El argumento sería imaginable como pieza de teatro, pero es la mirada cinematográfica lo que le da su mayor calidad

y fuerza: la creación de atmósferas y espacios que delimitan soledades, anhelos, historias de amor imposible o transformadas en insoportables posesividades, utopías de liberación, necesidad de ternura y de extroversión dentro de unos estrictos esquemas sociales de comportamiento."²⁸ Casi tres lustros después de su discreto estreno, *Confesión a Laura* todavía es recordado como un momento de madurez muy difícil de igualar en el cine colombiano.

En contravía respecto a la solidez de las óperas primas de Cabrera y Osorio, el gremio cinematográfico iba perdiendo la fe y la confianza mientras se hacía más y más evidente la burocratización paralizante de Focine.

Las paradojas del final de focine

En 1990 se produjeron dos hechos muy relevantes para la difusión del cine nacional fuera del país. Por un lado, el Museo de Arte Moderno de Nueva York realizó una muestra retrospectiva de cine colombiano denominada "De la magia al realismo". Por otro lado, el Festival de Cine de Cannes incluyó en su selección oficial competitiva la ópera prima de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No Futuro* (1990). Aunque películas como *Cóndores no enlían todos los días* y *San Antónito* ya habían participado en secciones importantes de este prestigioso evento, *Rodrigo D.* llegó a la competencia oficial, acogida con entusiasmo por Gilles Jacobs,

27 Sergio Cabrera citado por: Osorio, Oswaldo. "Del cine político a lo políticamente correcto". En: *Cuadernos de cine colombiano* n° 1. Nueva época, Art. Cit. p. 23

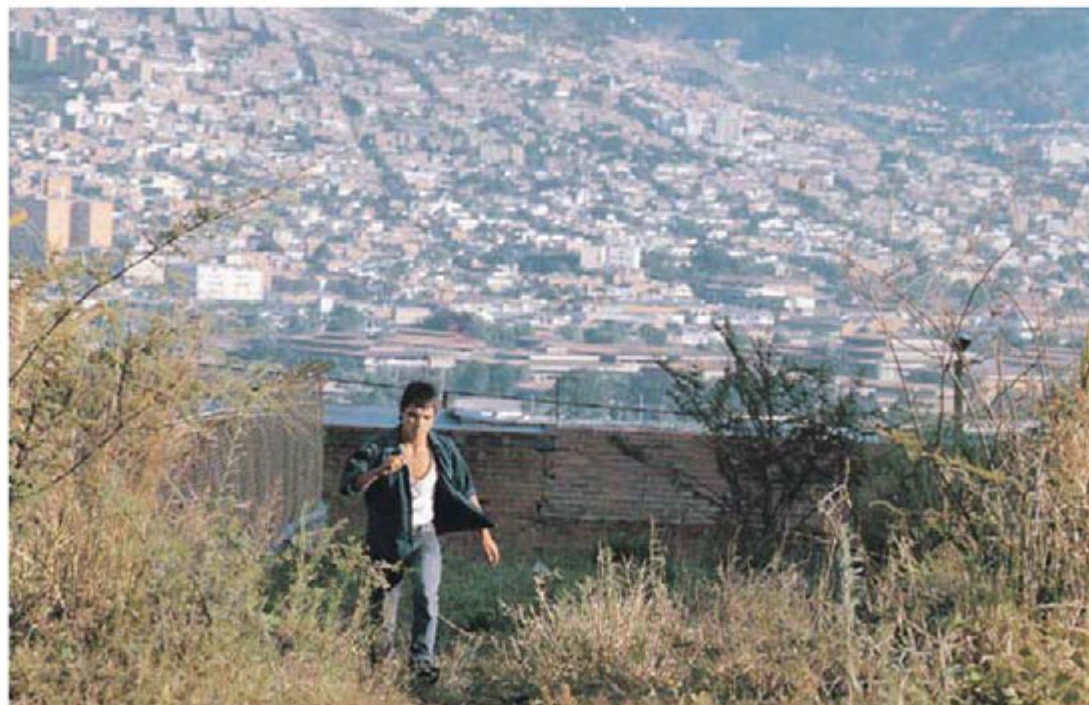
28 Álvarez, Luis Alberto. "La fuerza de la modestia", *El Colombiano*, 23 de mayo de 1993. Reproducido en: *Páginas de cine*. Vol. 3. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998. p. 85-86

director artístico del festival, quien incluso la comparó con *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), referente imprescindible del cine latinoamericano.

En Colombia las reacciones frente a *Rodrigo D.* fueron complejas y contradictorias, como era de esperarse tratándose de una película que con crudo realismo mostraba formas de vida, lenguaje y comportamientos de sectores sociales hasta ese momento invisibles en los medios de comunicación. Por una parte, la película se convirtió en un fenómeno de comunicación por la forma espontánea como fue vista y discutida en barrios, escuelas públicas, colegios, sindicatos y universidades, en abierto desafío a sus problemas de sonido. Su novedad fue el terreno preferido para las explicaciones de científicos sociales, periodistas, punkeros o profesores. El uso de actores naturales y la voluntad de presentar lugares, ambientes y personajes con el mayor realismo, también era infrecuente en el cine nacional. "...yo quería —dijo Gaviria— como romper una pared de cristal que nos impedía tener un conocimiento de un mundo más vasto. Entonces el hecho de ir a investigar en esos universos, y hablar con los actores, me parecía que era la forma de salir de nuestra propia realidad y tratar de que la película se anclara, se enraizara en una realidad más profunda y más vasta."²⁹

Paradójicamente, la película de Gaviria fue el último título que Focine realizó dentro del tercer esquema de apoyo que este ente gubernamental intentó: producir directamente las películas. Las limitaciones estructurales que hacían casi imposible para Focine invertir en promoción y exhibición, y como consecuencia el bajo retorno de taquilla que minaba la dinámica del esquema, deterioraron de forma irreversible la relación de la entidad con la gente del sector cinematográfico, quien

Ramiro Meneses,
cuesta arriba en la
Medellín de *Rodrigo D. No Futuro* (1990),
de Víctor Gaviria.
(Archivo Fundación
Patrimonio Filmico
Colombiano).



29 Víctor Gaviria entrevistado por Jorge Ruffinelli. *Víctor Gaviria: Los márgenes, al centro*. Madrid: Casa de América / Turner, 2005. p. 80

no la rodeo ni creó una opinión pública favorable a ella, y que sólo empezó a reaccionar cuando el cierre era un hecho efectivo. La liquidación, que se produjo en diciembre de 1992, fue una decisión previsible y de algún modo inevitable.

El cine que se hizo en estos años de parálisis y posterior liquidación de Focine buscó alternativas distintas a la inversión estatal y combinó iniciativas personales y privadas con esquemas de coproducción con otros países o participación de empresas de televisión como productoras.

Producciones Uno realizó en coproducción con Estados Unidos *Nieve tropical* (Ciro Durán, 1993) sobre el tema de las mulas del narcotráfico; y dentro del acuerdo económico G-3 (Colombia, México y Venezuela), *Bésame mucho* (Phillippe Toledano, 1995), sobre un vendedor que seduce mujeres solitarias y un asesino en serie que también gusta de ellas; *La nave de los sueños* (Ciro Durán, 1996), sobre seis polizones atrapados en la bodega de un barco que los conduce a su sueño: Nueva York, y posteriormente *Rizo*, *La toma de la embajada* y *Juegos bajo la luna*.

Colombiana de Televisión, RTI y Cine Colombia produjeron *Amar y vivir* (Carlos Duplat, 1990), a partir de una exitosa serie televisiva del mismo nombre. La programadora estatal Audiovisuales realizó la serie *Amores y delitos*, basada en una idea original de Gabriel García Márquez, y compuesta por tres capítulos de 60 minutos cada uno, sobre episodios y personajes del siglo XVIII y los años anteriores a la independencia: *Amores ilícitos* (Heriberto Fiorillo, 1995), *El alma del maíz* (Patricia Restrepo, 1995) y *Bitulma 1780* (Luis Alberto Restrepo, 1995). Caracol Televisión, por su parte, intervino en la producción de *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), con la que se logró una masiva asistencia de público a las salas.

Los buenos augurios de *La estrategia* empezaron en diciembre de 1993, en plena fiebre nacionalista por el triunfo 5-0 de la selección nacional frente a Argentina en Buenos Aires, y se consolidaron en 1994, un año después de que se cumplieron los procedimientos legales para la liquidación de Focine. Fue un hecho que levantó de nuevo los ánimos sobre la posibilidad de un cine nacional al margen del Estado (a pesar de que el presidente César Gaviria, en la publicidad de la película, invitaba a que los colombianos fueran a verla), optimismo que encontraría un aliciente más con el éxito de público de *La gente de La Universal* en 1995.

Sergio Cabrera construyó con *La estrategia* y su historia de un grupo de inquilinos que se resiste a abandonar la casa en la que han vivido por años, una bella parábola sobre la solidaridad de las clases populares y sobre la reivindicación de la dignidad y la memoria, y creó con ella un verdadero romance entre público y película. "¿Cuál es el color de este caracol dirigido por Cabrera? –se preguntaba el crítico Hugo Chaparro Valderrama–. El espectador local podrá reconocer en él las caricaturas de nuestra dramaturgia: el abogado corrupto, el magnate como emblema de mezquindad en el poder, sus matones que no son del todo caricaturescos en nuestras calles. Figurines de una comedia nacional, caros a Cabrera."³⁰ Si bien no todos los estereotipos son convincentes, "todos tienden

30 Chaparro Valderrama, Hugo. "El color del caracol". *Kinetoscopio* n° 23, Medellín, Centro Colombo Americano, 1994. p. 64

a ser verosímiles, palpables y la problemática del grupo humano que representan es de una vitalidad y de una vigencia innegables"³¹.

En diciembre de 2004, los mismos productores de *La estrategia* lanzan *Águilas no cazan moscas*, dirigida por Cabrera, en la que se reutilizan un alto porcentaje de imágenes de *Técnicas de duelo*. Dos años después estrenan *Ilona llega con la lluvia* (Sergio Cabrera, 1996), adaptación de la novela homónima de Álvaro Mutis, con un elenco internacional que incluye al español Imanol Arias, la cubana Pastora Vega y la colombiana Margarita Rosa de Francisco. Estas tres últimas películas: *La estrategia del caracol*, *Águilas no cazan moscas* e *Ilona llega con la lluvia*, además de contar con el decidido apoyo del Canal Caracol, se lograron financiar en su totalidad gracias a las estrategias de coproducción, una de las pocas salidas posibles para un cine sin apoyo estatal. El público fue esquivo y los buenos dividendos de *La estrategia* no se repitieron.

En la misma línea de coproducciones se realiza *La gente de La Universal* (1994), con participación de Colombia, España, Bulgaria e Inglaterra. La película de Felipe Aljure fue una polémica opera prima que retomaba atmósferas y personajes del cine negro adaptándolos a un contexto colombiano. El resultado es una comedia negra sobre La Universal, una precaria agencia bogotana de detectives contratada por un mafioso español para que vigile a su amante, una actriz de cine porno. El desarrollo de la trama va revelando la lucha por la supervivencia en un crudo bajo mundo bogotano donde impera la corrupción y la violencia.

La película de Aljure fue tomada por muchos como un manifiesto generacional que le daba expresión a una nueva sensibilidad, en la cual la fealdad era buscada conscientemente; el propio director afirmó haber querido transmitir la animalidad de sus personajes. No muy entusiasmado, Luis Alberto Álvarez escribió: "El ejemplo de lo que quiero decir es el actor Álvaro Rodríguez [uno de los protagonistas del filme]. Él es feo, su personaje es feo, su ambiente deprimente. Pero le creemos y tras de su mundo escuálido aparece una realidad humana compleja, angustiada, retorcida. Esta es una caracterización bella. Lo otro es intentar vender carencias creativas como opciones estéticas"³². En la otra orilla, Santiago Andrés Gómez afirmaba: "...*La gente de La Universal* está hecho con planos cuyo aturdimiento está en precisa y coherente, modulada relación con todo el resto. Y es un placer notar que esto surge de manera libre, más sensorial e intuitiva que consciente, más por el gusto y la voluntad de contar que por la de hacer propuestas o discursos"³³. En el centro de estas discusiones lo que se ponía de presente era un relevo generacional cuya expresión más inmediata fue un nuevo lenguaje cinematográfico con angulaciones y encuadres insólitos, personajes amorales y escenas de ritmo vertiginoso. La televisión, la publicidad, los video-clips y el cine se moverán, en los años siguientes, en la afirmación o el rechazo de estas nuevas coordenadas.

Edipo Alcalde (1996), de Jorge Alí Triana, fue otra coproducción, en este caso

31 Cortés Zabala, Diego Mauricio. "La ciudad visible: una Bogotá imaginada". Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003. p. 20

32 Álvarez, Luis Alberto. "El elogio de la feura", *El Colombiano*, 2 de abril de 1995. Reproducido en: *Páginas de cine*. Vol. 3. *Op. Cit.* p. 99

33 Gómez, Santiago Andrés. "*La gente de La Universal*, de Felipe Aljure. El desafinador". En: *Kinetoscopio* n° 25, Centro Colombo Americano, Medellín, 1994. p. 120

de Colombia (Grupo Colombia y Caracol Televisión), España, México, Cuba y Francia, con el respaldo de García Márquez. El Nóbel actualizó el *Edipo Rey* de Sófocles en un guión con los elementos originales de la tragedia trasladados a situaciones y referentes de la Colombia contemporánea. *Edipo Alcalde*, con la participación de actores como Jorge Perugorría, Ángela Molina y Francisco Rabal, fue exhibida en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, pero no tuvo en el país la incidencia y el impacto que el alto nivel de su equipo artístico haría presagiar.

En 1996, Darío Armando –Dago– García, exitoso libretista de televisión, empezó a incursionar en la producción de películas con *La mujer del piso alto* (Ricardo Coral-Dorado, 1996). Esta cinta se rodó durante 30 noches en un solo espacio-tiempo: la calle 42 con carrera 15 de Bogotá, con muy bajo presupuesto y mucha planificación. Por esa calle transita un vendedor ambulante, una prostituta, un chulo, un travesti, dos ladrones y un carro con un cadáver en el baúl. “La unidad de la película está dada por la concentración del espacio –una única calle–, por el acertado manejo del espectro visual –sombras, filtros rojizos y azulosos–, por la rebuscada teatralidad de las actuaciones y la estilización de los diálogos de los actores, constantemente aludiendo a letras de canciones de la música popular latinoamericana.”³⁴ En los años siguientes, Dago García creará una línea de comedias de gran éxito popular, con el respaldo del Canal Caracol.

La producción, como se puede ver, no se detuvo por la ausencia de financiación del Estado; sin embargo, se trataba de empresas e iniciativas aisladas que no garantizaban continuidad en la producción ni atención a otros frentes necesarios para crear una infraestructura industrial. La desaparición de Focine dejó a una generación sin aparentes posibilidades de continuar trabajando en la realización de películas. Algunos como Carlos Mayolo o Lisandro Duque hicieron el tránsito a la televisión donde dirigieron series de calidad como *Azúcar* (1990) o *La vorágine* (1999), respectivamente. Otros como Luis Ospina dedicaron sus mayores esfuerzos a la producción en video, en el que es posible realizar trabajos con mayor libertad. Ambos lenguajes, televisión y video, entraron a terciar, hasta el punto de que lo audiovisual se volvió un híbrido donde ya era inútil reclamar la pureza de un formato sobre otro. Los nuevos tiempos comenzaban a dejarse ver, con cierta claridad, en el horizonte.

Otras voces, otros ámbitos

Con la creación de los canales regionales, desde mediados de los 80, la televisión aumentó su radio de influencia sobre la producción audiovisual. Es por lo menos dicente que para la inauguración de Teleantioquia en 1985, se haya escogido *Que pase el aserrador*, una producción dirigida por Víctor Gaviria, quien por ese entonces era más prometedor de los jóvenes realizadores antioqueños. Consecutivamente salieron al aire Telecaribe en 1988, Telepacífico en 1988 y Telecafé en 1992.

Por Telepacífico se empezó a emitir, el mismo año de su inauguración, *Rostros y rastros* (1988-2001), un proyecto producido por UVTV, la programadora de la Universidad del Valle, que se convirtió en un espacio de investigación, experi-

mentación y creación para profesores y estudiantes. Trabajos como *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (Luis Ospina, 1988), *Recuerdos de sangre* (Astrid Muñoz y Oscar Campo, 1990), *Un ángel subterráneo* (Oscar Campo, 1992) y *El proyecto del diablo* (Oscar Campo, 1999), se emitieron en este espacio. "Hoy —escribió años después Ramiro Arbeláez—, lo que finalmente cuenta no son los 45 premios internacionales conseguidos en ese lapso (1988-2001), sino lo que el espacio permitió como vehículo de comunicación para personas, grupos y comunidades de la región; haber otorgado la palabra a sus gentes; haber explorado y registrado nuestra ciudad y nuestras culturas; haber revelado pasados olvidados; haber ayudado a entendernos y problematizarnos; pero también habernos divertido o conmovido."³⁵

Mientras tanto en Teleantioquia, a mediados de los 90, la Corporación Región y la Fundación Social lideraron el proyecto *Muchachos a lo bien*, con tres series iniciales sobre Medellín y donde las preguntas éticas proveían los temas y situaciones. Tanto *Rostros y rastros* como *Muchachos a lo bien* fueron elevados ejemplos de una televisión "pública" en su más claro sentido, por su capacidad de generar pensamiento crítico y diálogo entre distintos sectores sociales con el lenguaje audiovisual como mediador.

El significativo aporte que creadores y técnicos formados en el lenguaje cinematográfico hicieron a la calidad de la televisión durante estos años, se transformará en una relación de doble vía en la época actual, cuando serán la televisión y el video los espacios de aprendizaje para los nuevos realizadores.

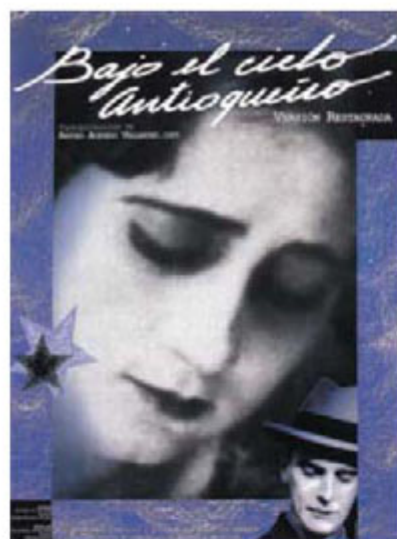
Años antes, la formación audiovisual había llegado a la academia. En febrero de 1988 Focine y la Universidad Nacional de Colombia celebraron el Convenio Marco mediante el cual se creó la Carrera de Cine, Televisión y Video. Este fue el origen de la primera experiencia de educación profesional y pública en el área audiovisual en el país. La formación técnica empezó en 1979 con la creación, como iniciativa privada, del programa Artes Visuales y Ciencias Cinematográficas del Colegio Tecnológico Universitario (hoy Corporación Universitaria Unitec). Tres años más tarde se consolidó en Unitec el programa tecnológico en Cine y Fotografía, pionero en el país.

En los noventa, y a comienzos del nuevo siglo, varias universidades abrieron programas formales y diversas instituciones dieron continuidad a iniciativas de educación no formal que apuntaban a resolver necesidades coyunturales de profesionalización o capacitación técnica.

Vacuna contra el olvido

En julio de 1986, mediante acta del día 28, se constituyó la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Sus socios fundadores fueron: Focine, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, el Cine Club de Colombia, la Fundación Rómulo Lara y Cine Colombia. La entidad centralizó las labores de almacenamiento, recuperación y custodia de la memoria audiovisual del país, con un acervo de más de noventa mil elementos entre rollos de cine, casetes de video y registros sonoros. La Fundación ha restaurado y preservado los primeros registros

35 Arbeláez, Ramiro. "Rastros documentales". En: *Cuadernos de cine colombiano* n° 4. Nueva época. *Rostros y rastros*, Cinemateca Distrital, 2003. pp. 9-10



Catálogo de la restauración de *Bajo el cielo antioqueño*, reestrenada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 1999. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

cinematográficos colombianos, que se encuentran en nitrato de celulosa, material altamente inestable y auto-inflamable, y un grupo de películas de las primeras épocas del cine nacional. Hoy son de acceso público los largos *Bajo el cielo antioqueño*, *Alma provinciana*, *Garras de oro*, *Manizales City*, fragmentos de *La tragedia del silencio*, *Aura o las violetas*, *Madre*, *Como los muertos* y *El amor, el deber y el crimen*, las primeras obras del periodo del cine sonoro colombiano: el cortometraje *Pereira es la que invita al gran carnaval de 1936* y los largometrajes *Flores del Valle* y *Sendero de luz* y los fragmentos encontrados de *Allá en el trapiche* y *Bambucos y corazones*. El primer largo en color, *La gran obsesión* (1955), se encuentra en proceso de restauración. Además ha catalogado y divulgado más de 25 horas del Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo.

En asocio con otras entidades, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha promovido la producción de varias obras audiovisuales: *En busca de María* (Luis Ospina y Jorge Nieto, 1985), *Más allá de "La tragedia del silencio"* (Nieto, 1987), los 12 capítulos de la serie *Historia del cine colombiano*, dirigida por Julio Luzardo, y los 4 capítulos del documental *De la ilusión al desconcierto* (Ospina, 2007), sobre el cine colombiano desde los años 70. La Fundación ha liderado iniciativas, eventos y publicaciones, entre los que se destacan los libros *Tiempos del Olympia* y *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*, el 53° Congreso Mundial de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos-*Fiaf*, y el simposio Internacional "Fuera del desván: archivar el cine amateur", en conmemoración de los cien años de la llegada del cine al país.

En septiembre de 1986 se constituyó en Barranquilla, con fines similares, pero con un alcance regional, la Fundación Cinemateca del Caribe, que realiza desde 1996 el Salón Internacional del Autor Audiovisual, un evento académico que es clara referencia para los profesionales del cine nacional, además de liderar procesos de formación de públicos y exhibición alternativa como Cine Móvil y Cine bajo las estrellas, con proyecciones en los municipios del Caribe.

Una nueva experiencia

La exhibición de películas en este periodo experimentó cambios radicales; varios hechos contribuyeron a estas modificaciones: la popularización de las videograbadoras caseras y la expansión del mercado de las videotiendas; la ampliación de las señales de televisión y la creciente sensación de inseguridad en las ciudades. Los teatros empezaron su trasteo definitivo a los nuevos epicentros del consumo y el entretenimiento; en esta primera fase se construyeron de manera habitual dos pantallas por centro comercial con capacidad promedio entre 200 y 300 butacas. La antigua sala de cine ubicada en un edificio destinado exclusivamente a ese uso empezó a ser cosa del pasado. El Investigador Jairo Andrés Ávila definió así este tránsito: "Salir a hacer compras, a comer y además poder asistir a la exhibición de una película, todo en un mismo edificio, se con-

virtió en menos de una década en la oferta más 'moderna' que los comerciantes podían ofrecer, lo cual derivó en una evidente simplificación de las soluciones arquitectónicas diseñadas que privaron a las salas de sus antiguas calidades formales y espaciales"³⁶.

La construcción de la primera sala con dos pantallas fue una iniciativa de Cine Colombia que se concretó primero en Cali en 1971; en Bogotá, la misma empresa inauguró el Centro Cinematográfico con 4 pantallas, en la carrera Séptima con calle 24, y en 1976 los cinemas A y B de Unicentro; en las décadas de 1970 y 1980, el negocio de la exhibición se articuló con las iniciativas de los promotores de grandes superficies comerciales localizadas especialmente en cruces de ejes viales importantes y en zonas de concentración de grandes conjuntos de vivienda.³⁷

El decreto 183 de 1988, por el cual se liberaron los precios de admisión a las salas de cine, tendría una gran incidencia en el viraje que dará la oferta cinematográfica en los años siguientes a su promulgación, cuando se orientó especialmente a sectores de alto poder adquisitivo. A principios de los noventa apareció entonces un nuevo modelo de exhibición que segmentó aún más los públicos, con salas de capacidad promedio inferior a la de la fase anterior, un más alto número de pantallas y una rotación de películas mayor. Son los llamados múltiplex que respondían a las exigencias del mercado con altos estándares de calidad en imagen, sonido y comodidad y a precios más elevados. Los cines de barrio que habían sobrevivido sufrieron un último revés y empiezan a desaparecer, ahora sí, definitivamente.

Entretanto, otro tipo de alternativas de exhibición cinematográfica se abrió paso. A mediados de los ochenta nació el Festival de Cine de Bogotá, cuya primera versión, dedicada al cine colombiano, fue en 1984. Asimismo, se crearon salas de cine en los museos de arte moderno de Bogotá y Medellín con espacios permanentes para exhibición de películas por fuera de la oferta comercial.

Con esa misma intención se inauguró en 1989 la sala 1 del Centro Colombo Americano y un año después empezó a circular el primer número de *Kinetoscopio*, publicación que todavía hoy se encuentra vigente, convertida en la revista de cine de mayor permanencia en la historia del periodismo cinematográfico en el país.

¡Unas son de cal, otras de arena!

36 Ávila Gómez, Jairo Andrés y López Suárez, Fabio. *Salas de cine*. Bogotá: Alcaldía Mayor, 2006. p. 36

37 *Ibid.* p. 39