

1911-1968

Una historia que está comenzando*

Carlos Álvarez

Mil novecientos sesenta y ocho podría ser, aunque decirlo ya sea un lugar común en cada nuevo año, el posible momento de echar definitivamente las bases para una industria colombiana del cine.

Nunca en Colombia, se intentó organizadamente la formación de esa industria y todos los proyectos no pasaron de ser aventuras individuales casi siempre sustentadas por románticos empedernidos o comerciantes descarados que esperaban abultadas ganancias. Ni siquiera en los últimos 10 años, en que de alguna manera se ha intensificado el oficio de la filmación, han surgido ni los hombres que con una mentalidad empresarial intentaran construir algún tipo de producción continua, ni los directores, críticos y gentes de cine en general, que pensarán la formación de frentes artísticos, intelectuales o de postulados cinematográficos concretos que pudieran servir de base para un comienzo o al menos para contar con una pequeña “historia” en que apoyarse.

Cuando nazca el cine colombiano, en estos momentos debe estarlo haciendo, saldrá de la nada más pura. Los hombres que lo hagan tendrán que adquirir una perspectiva histórica, social y política y la suficiente claridad para despojarse de las influencias extranjeras más tentadoras que vendrán por una parte, en el pretendido intelectual, de las experiencias tipo nueva ola francesa y del lado más comercial, de las tentadoras ganancias mexicanas sustentadas por tantos filmes musicales, comedias mediocres o falso folklore.

El debate que será muy claro, en la medida de la preparación social de los futuros realizadores, no se resolverá en ninguna de las dos tendencias aunque es sabido que la influencia del cine mexicano tendrá unos buenos años de supervivencia. Se saldrá adelante, cuando los realizadores formados en el documental social hayan mirado lo suficientemente la realidad colombiana más inmediata y hayan salido ya las conclusiones que ésta dé, marcando el camino que debe seguirse.

Mientras tanto, el presunto cine colombiano, como hasta ahora ha ocurrido, no dejará

la improvisación individualista en los casos más honestos y las peores radionovelas, inestimable filón de alienación colectiva, en los peores.

En 60 años de cine en Colombia no deben haberse hecho más de 60 películas. Los datos tienen que tomarse todos aproximados, pues nunca se ha establecido ni una filmografía completa ni una historia detallada. Con este vacío hay que empezar a considerar al cine colombiano que de todas maneras no parece ofrecer nada de importancia en todo el periodo mudo y muy poco hasta 1950, en lo que puede considerarse el comienzo de una nueva época. Dos italianos instalados en Bogotá desde 1911 y dueños del Salón Olimpia, la más elegante sala de proyección de películas, son las primeras personas que se dedican a filmar. Vicente Di Doménico lleva al cine primero, *Aura o las violetas*, una novela de éxito de un controvertido escritor seudopornográfico, José María Vargas Vila, y más tarde, un melodrama titulado *Como los muertos*.

Las primeras experiencias cinematográficas en Colombia aparecen por lo menos con 10 años de retraso respecto a otros países latinoamericanos como Argentina o México, sin que exista una explicación para esta demora. Los primeros trabajos documentales los colocan algunos cerca de 1912 y el primer largo (?) en este género, *El triunfo de la fe*, sobre el progreso de la ciudad de Barranquilla hecho por el camarógrafo italiano Flor Maco, en 1914. Los trabajos de los Di Doménico se ubican del 20 en adelante.

Evidentemente la más publicitada película de la época muda, que para la cinemateca colombiana se alarga hasta 1937 es *La María*, codirigida entre Alfredo del Diestro, un español que dirigió la parte de los actores y Máximo Calvo, camarógrafo español que fue traído de Panamá para hacer la parte técnica del filme. Basada en la conocidísima novela de Jorge Isaac, que ha hecho llorar a todas las quinceañeras latinoamericanas, no pasa de ser un rebuscado melodrama en un cine que comenzaba a sospechar el jugoso camino que representaba un cine fácil y de corte sentimental. De todas maneras la filmografía colombiana de la época muda no pasa de 15 largometrajes encerrados entre 1922 y 1928, que no intentaron en ningún momento la estructuración de una industria de cine y cuya mayor característica es la influencia de las compañías teatrales españolas.

El paso al sonoro es particularmente doloroso y tardío. De 1930 a 1937 no se hace nada, pues el sonoro americano y europeo ya invadía los cines del país y los productores locales no tenían ni talento, ni equipo para competir con los elaborados productos venidos del exterior, y el predominio americano era notable.

Los primeros trabajos totalmente sonorizados son noticieros y el primer largo sólo aparece en 1939, nuevamente en la mano de Máximo Calvo, *Flores del valle*, rodada en Cali. Los mayores éxitos son *El sereno de Bogotá* y *Allá en el trapiche*, esta última de 1943, superproducción que costó un equivalente en dólares al cambio actual de 225.

De ahí a 1957, año que puede tomarse como referencia para un cine contemporáneo, no se hacen más de 12 películas con inesperados intermedios sin que aún y lo cercano sea posible explicarlos. La crítica de cine no existe y los hombres que han salido del país a estudiar, apenas están por regresar. La mayoría de los realizadores extranjeros intenta hacer un dorado sin que en sus países de origen tuvieran nada que ver con el cine.

Los 30 trabajos, más o menos, que pueden considerarse hasta 1957 no muestran ningún tipo de coherencia expresiva, ni industrial. Procesados generalmente en las condiciones más antitécnicas son sustentadas por enloquecidas ideas de gentes muy aficionadas y por esto mismo no surge ninguna figura que en este momento sea posible tomar en cuenta como punto de referencia para una temática nacional de valor.

Lo grave es que esta falta de talento y de interés, comercial o artístico, tampoco se soluciona a partir del 57 en que la producción sube de una película anual a tres o cuatro, hasta llegar a completar un total de 25, de las cuales son desechables por lo menos un 90%.

Lo significativo de este periodo es que ya han vuelto los hombres que fueron a Europa y los Estados Unidos a estudiar, pero que vienen a hacer un cine publicitario de cortometraje documental mientras que todos los largos son confiados por los productores colombianos a directores extranjeros, que peor que en el periodo inmediatamente anterior, son en su generalidad arribistas, advenedizos e ignorantes y que hacen un cine acorde a tales características. Españoles, argentinos, mexicanos y cubanos hacen su fiesta a costa de ingenuos productores todavía deslumbrados por una falsa perspectiva de valores extranjeros.

De este periodo sonoro y del mudo, no queda nada. Trabajos ingratos hechos por gente que no lograron ni siquiera entender el cine como lenguaje, ni como medio de expresión y que ni siquiera en esa negociación cinematográfica expresaron algún tipo de desconcierto que reflejara pálidamente, una determinada realidad colombiana.

Del llamado periodo contemporáneo, su misma cercanía y lo poco o mucho que haya

podido influir en un público, permiten considerarlo más detenidamente ya que todas sus limitaciones y contradicciones lo revelan específicamente en la representatividad de un cine subdesarrollado.

En los trabajos de largometraje pueden descubrirse tres tendencias que más que posibilidades expresivas son manifestaciones socioeconómicas vinculadas al cine. La primera declara extracción comercialista, está formada por coproducciones con México, o de algunos negociantes independientes colombianos que han recibido las satisfacciones económicas de acuerdo con los temas planteados. Entre varias películas que el mexicano René Cardona Jr. hizo en Colombia, la que tuvo mayor difusión y utilización de actores nacionales fue *El detective genial* (1965), comedia de una pobreza y una mediocridad inexhibibles pero que contando con el apoyo de los distribuidores y exhibidores adeptos a la tendencia del cine mexicano, circuló profusamente. Y, *El ángel de la calle*, producida en buena parte con capital colombiano, pero dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, un mexicano especializado en melodramas sentimentales que lleva al mayor Éxito comercial y pareja ineptitud cinematográfica una historia que ya había hecho llorar a todas las señoras de “la clase ociosa” de Colombia en forma de radionovela. La mezcla del peor sentimentalismo y las más finas reglas de estaseudoliteratura de tan grande acogida condujo al *Ángel de la calle*, apenas el año de su estreno y habiendo pasado ya a los circuitos venezolanos, a un monto de ganancias de más de seis millones de pesos (375 000 dólares) sobre un costo de producción que no pudo haber pasado del millón de pesos colombianos (62 500 dólares).

A la mitad del comercialismo más burdo y de las dos muestras que como solitarios islotes ejemplifican la tercera categoría de un cine política y socialmente válido, se encuentran por lo menos cuatro películas de una cierta honestidad con el enfrentamiento del tema, pero que no llegan, por la capacidad de realización de los directores, a convertirse en un cine influyente en la incipiente cinematografía colombiana.

Tres cuentos colombianos (1964), con dos historias de Julio Luzardo y una tercera de Alberto Mejía y *El río de las tumbas*, de Luzardo, esbozan temas de valor que naufragan en la falta de perspectiva histórica y el poder de trascendencia de dos realizadores que se quedan en una leve enumeración de detalles sin ningún tipo de profundización, ni una visión de autor que equivocadamente o no, permitiera juicios radicales sobre los filmes, teniendo que conformarnos con decir que son otras producciones blandas y suaves en momentos en que el cine colombiano exige

definiciones radicales. Igualmente ocurre con *Raíces de piedra* (1963), el primer filme de José María Arzuaga, improvisado y desubicado y *Cada voz lleva su angustia* (1965), basada en una novela de un claro contenido social de Jaime Ibáñez, que en manos del mexicano Julio Bracho se convierte en un problema de éxodo y conformismo, dando nuevamente la razón a la idea de la incapacidad de los realizadores extranjeros contratados para venir y dirigir un filme. En este sentido si el cine colombiano no ha podido conformar una visión auténtica de unos problemas auténticos se debe a esta estratificación comercial en la que un guionista escribe una historia y un director extranjero la dirige. Las gentes que han utilizado esta fórmula han querido asegurar una solvencia técnica, con el suficiente mal ojo como para traer lo peor que han podido encontrar en cines ya peores como el peor comercial de México.

Solamente pueden salvarse de este periodo *Pasado el meridiano* largometraje de José María Arzuaga y *Camilo Torres*, cortometraje documental de Diego León Giraldo.

Sólo aquí se da una posibilidad cinematográfica. Sólo aquí comienza a verse un camino que si no está sustentado por una perfecta calidad técnica, sí lo está en la concepción como se han enfrentado estos trabajos.

Ante los hombres que viajaron al exterior hay que poner el mayor fracaso de la década de los sesenta para el intento de la conformación de una cinematografía colombiana. Pedir honestidad a los comerciantes mexicanos y colombianos que se asociaron para hacer radio-novelas, es mirar fuera de la real perspectiva, había que exigírsela a estos hombres que estuvieron en contacto con las mejores condiciones del renacimiento del cine mundial por esa época y en sus presumibles calidades intelectuales.

Guillermo Angulo que estudió en Roma hace una serie de documentales para la Esso (International Petroleum Company), en que debía existir una libertad para enfrentar ciertos temas de “interés nacional” sin salirse de los mejores marcos optimistas y embellecedores de una realidad nacional que, por supuesto, era todo lo contrario. Cuatro trabajos: *Las costas*, *El desierto*, *1 en 24* (sobre la dificultad de la explotación del petróleo, por compañías extranjeras) y *Arte colombiano*, una visión somerísima y mal articulada del arte plástico colombiano, no conforman para Angulo ningún mundo, ninguna visión, ninguna opinión conjunta y no pasan estos trabajos de ser comerciales publicitarios en acariciantes colores.

Francisco Norden y Jorge Pinto estudian en París, Norden hace dos cortometrajes, *Las murallas de Cartagena* y *Los balcones de Cartagena*, trabajos turísticos para visitantes cegatos con los mismos aspectos que ya mostraban las tarjetas postales de rebuscado ángulo y exquisito color; Pinto, después de *Bellas artes*, un cortometraje para la Universidad Nacional y de un comercial, *Boyacá sexto día* sobre los adelantos del departamento de Boyacá, desembocan en *Ella*, trabajo inspirado en las angustias que pudieran tener los jóvenes franceses de la mejor sociedad parisina y no propiamente producidas por la guerra de Argelia.

Alvarado González que también estuvo en Roma no ha hecho más que trabajos de propaganda para una empresa estatal y el americano Ray Witlin, un excelente fotógrafo, junto con Gabriela Samper, realizan *El páramo de Cumanday* una historia bastante bien contada que se queda en su experiencia cerrada. Mejía y Luzardo cierran esta lista que una crítica irresponsable les endilgó el adjetivo de “generación de los maestros” y que son los más enjuiciables en el trabajo cinematográfico en Colombia después de 1960. Tenían la obligación y la responsabilidad de haber hecho un cine que siquiera en una mínima medida reflejara una situación colombiana, más teniendo ellos una serie de puntos en común, edad, estudios en el exterior, una presunta y específica idea del cine que creara una renovada visión para Colombia, como intentaron los jóvenes argentinos y lograron los jóvenes brasileños.

A los ocho años de la aparición de esta generación ya se puede ver claro sobre sus trabajos. Nunca pasaron del puro cine de propaganda con refinado y alabatorio sistematismo o en esteticismos inútiles y escapistas. Dedicados todos al cine comercial en color y pantalla ancha, perdieron ya la capacidad para pensar siquiera en cortos trabajos de 16 mm que los redimieran de sus obligaciones comerciales y que fueran verdaderamente “su” obra. Pero esto no ha ocurrido ni ocurrirá, porque esta generación no tuvo necesidad de expresarse, o lo que es peor y que ya puede verse claro, que nunca tuvieron nada que expresar.

Es contra esta mistificación que *Pasado el meridiano* y *Camilo Torres* indican dos caminos para el largometraje y el documental.

José María Arzuaga, un español radicado hace ocho años en Colombia hace con dinero suyo y de algunos amigos, en 16 mm que luego amplía a 35 mm la historia del portero de una agencia de publicidad al cual le ocurren una serie de acontecimientos que lo develan en el aspecto que le interesa a Arzuaga: las relaciones con una sociedad

mezquina y destructiva que golpea implacablemente a quienes no saben defenderse. Este hombre es el típico hombre en situación, un hombre grande y fuerte que no tiene la necesaria capacidad de destrucción que le exige la sociedad burguesa como único requisito para que no sea tomado por tonto y pueda salir adelante en una jungla que obliga a la hipocresía y el egoísmo para sobrevivir. Es el conflicto de un hombre simple ante una sociedad, burguesa, que lo destruye y lo minimiza porque sus reglas son implacables y el más fuerte gana. Y la mencionada individualidad sirve para ahogarse en la soledad y en la impotencia del que no es “útil”.

Con *Pasado el meridiano*, por primera y única vez el cine colombiano, y con Arzuaga no caben los extranjerismos, pues su inmersión en la sociedad colombiana es reveladora y muy honesta, nos devuelve una imagen de un hombre colombiano en una actitud verdaderamente vital y típica, con una terrible violencia y exacta crítica, llegando a trascender hacia una expresión universal del problema planteado.

Camilo Torres es un documental en 16 mm sobre la vida del cura católico que un día se quitó la sotana y salió a las plazas públicas a plantear una revolución, la verdadera revolución que viniera a destruir todas las estructuras anteriores productoras del subdesarrollo, que Camilo Torres desde el púlpito no podía cambiar. Después se unió a las guerrillas del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en las montañas del departamento de Santander, donde fue muerto en una batalla. El documental comienza el día de su muerte, y hace un recuento de su vida; pero la importancia fundamental de este trabajo, descartando la controvertida figura de Camilo es que en este caso y esto por comparación con la generación de los “maestros”, el cine tomó un acontecimiento apremiante y de actualidad de la realidad colombiana, para mostrarlo e investigarlo.

Por encima de las limitaciones técnicas y artísticas del documental, lo fundamental es una cuestión de opción (Pepe Sánchez, que trabaja en Santiago de Chile, con el cortometraje *Chichigua*, antes que *Camilo Torres* estaba abriendo el camino y de Sánchez se pueden esperar muchas cosas en un futuro muy próximo), de cómo alguien puede llevar al cine un acontecimiento de este tipo y convertir verdaderamente al cine en una “cultura como acción” y en un discurso sobre la vida colombiana actual, mientras otros hacen trabajos sobre las costas o los ríos de Colombia. Es esta negación, esta frialdad lo que caracteriza al cine colombiano que no está adscrito a la peor línea comercialista, pero que sí pavonea su intelectualidad. Veinte años se han necesitado para que alguien (Fernando Vallejo en 1968) hiciera un trabajo en cine sobre Jorge

Eliécer Gaitán y el 9 de abril, revuelta popular que en 1948 incendió a Bogotá y desencadenó diez años de la más cruenta violencia oficial contra el campesinado colombiano.

A estas alturas no es difícil preguntarse qué es lo que ha faltado para que los hombres que estuvieron cerca del cine, tuvieran la perspectiva expresiva y no otra, que fue la evasión y el mercantilismo.

Este desarraigo no proviene de un estudio del público colombiano. El público colombiano apto, gasta su tiempo libre exclusivamente en el cine, pues ni la actividad teatral, ni los conciertos ni otro tipo de expresión cultural se da como para abarcarlo. El cine es la única diversión masiva de Colombia. Aun así, de 892 municipios sólo 423, tienen salas de cine, quedando sin sala 469. Un poco más de la mitad están ubicados en las capitales de departamento y lo que sobra en los pueblos restantes. Como en toda América Latina los subtítulos de las películas no habladas en castellano eran un problema, para un país que tiene todavía índices de analfabetismo de un 60% lo que convirtió al cine mexicano en el principal alimento cultural de un pueblo que se identificaba con sus giros y con la apología del machismo. Por algo *Su excelencia* de “Cantinflas” engañosa y conformista, fue el mayor éxito de taquilla en 1967, mérito que también hay que atribuírselo a la burguesía, más educada y más atenta a las apariencias que tiene su principal preferencia para el cine hecho en Hollywood, falso y mentiroso rodeado de los colores suaves a que aspira a vivir, detrás de todo el cortinado del rutilante mundo que Hollywood vende como parte del imperialismo cultural norteamericano. Y nadie más propicio para recibirlo que las burguesías nacionales latinoamericanas. En esta forma, el cine que deberá hacerse y que más adelante se explica, tendrá que librar una batalla muy dura en la que se juegue claramente, a diferencia de otros países latinoamericanos donde los cines nacionales son francamente rechazados, el papel cultural del cine y su acción en la sociedad colombiana.

Al contrario de lo que se puede lograr con las realizaciones, la crítica más seria no ha logrado casi nada. La crítica en los periódicos en la década de los cincuenta estuvo circunscrita a unos cuantos poetas en vacaciones, que hacían mala literatura a propósito de malas películas con ningún enjuiciamiento crítico, y sólo a partir de los sesenta los periódicos dedican habituales secciones, especialmente en los suplementos literarios de los domingos. Solamente con la aparición de la revista *Guiones* en 1962, la crítica de cine adquiere una mayoría de edad, sustentada por tres jóvenes que situaban al cine por

primera vez dentro del contexto social que le correspondía, eran Ugo Barti, Héctor Valencia H. y Abraham Zalman. Esta aparición coincide con una agitación en la realización de *Raíces de piedra*, el comienzo de la generación de los maestros y el surgimiento de algunos cinceclubes muy combativos, como el de Palmira, el Universitario de Bogotá y el de la misma revista *Guiones*. La calidad conceptual y gráfica de la revista naufraga después de diez enjundiosos números debido a los problemas económicos de siempre. Luego en 1965 surge una continuación de la primera con *Cinemes*, que no pasa tampoco de los cuatro números aún y su agresividad, su lucidez y su valor orientativo, no dejó mucho. Sólo hay dos explicaciones para este lamentable fracaso: la crítica joven más valiosa se conformó con emitir sus opiniones y dejarlas al aire sin depositarlas concretamente en algún sitio, siendo que, tal vez ésa era la única forma de prolongación; o nunca tuvo la perspectiva suficiente para ver hacia dónde y cómo debería ir la formación de una industria cinematográfica que nos interesase.

Aunque todos recuerden las revistas como magníficas y verdaderos islotes de una visión cinematográfica seria y directa, lo lamentable es que tampoco dejaron a una generación de crítica más joven que viniera a cubrir los huecos anteriores y a plantear esa necesaria política. Éste es otro de los fracasos, en este caso limpio, que contribuyen al desierto actual. Existe en Colombia una junta de censura que clasifica las películas que se exhiben y en algunos casos directamente las prohíbe. En esta junta están representadas las fuerzas más reaccionarias y retrógradas y se usa para evitarle al público colombiano películas que pueden afectar su visión falseada del mundo, aduciendo siempre el aspecto moral que en un país de religión católica oficial surte inmediato efecto. La censura deja pasar toda la basura pornográfica y belicista que sí realmente causa daño al público, cuidándose muy bien de retener filmes que pueden esclarecer un panorama social, en especial cuando los hechos ocurren cerca de nosotros. La junta de censura integrada además por miembros de avanzada edad y criterios cinematográficos nulos ha prohibido directamente *Pasado el meridiano*, que desde hace dos años permanece archivada.

El otro elefante blanco que pudo haber sido un elemento de gran importancia para la formación de la industria de cine, es el festival de Cartagena. Esta ciudad ubicada sobre el Caribe y de muy pintoresco marco colonial lanzó hace nueve años la idea de hacer un festival de cine que ya ha completado ocho ediciones sin la menor coherencia ni la menor meta de conjunto. Al no ser competitivo y al no haberlo querido especializar sus

directivas el festival se ha movido en la pobreza de un pariente desvalido y advenedizo al que han venido algunas actrices libres y algunos directores, sin que nadie se haya apercebido ni les haya sacado el partido necesario. Las ocho ediciones han sido respecto a fines concretos, un fracaso indudable. El festival no ha propiciado encuentros de cineastas, ni de productores, ni ha promovido las coproducciones que dejarían dólares y conocimientos a los incipientes e improvisados técnicos colombianos. Apenas unas fiestas reducidas y muchas películas viejas que no tienen ninguna calidad para asistir a ningún festival.

Toda una desvinculación, ignorancia y peleas individuales han contribuido para que aun y los bajos costos de producción, los capitalistas colombianos no se hayan lanzado al negocio del cine. Esperan algunos, la aprobación por parte del Congreso de una ley de protección que no será nunca sancionada, pues el asunto del cine no está dentro de los intereses políticos inmediatos de los congresistas. Por todo esto, el camino que deberá seguirse para la formación de una inicial escuela cinematográfica, deberá hacerse por otros medios.

Buscando un orden de prioridades para la creación de la industria, tal vez en este momento no sea posible el vislumbramiento inmediato de planteos industriales que den trabajo continuo a un grupo de gente, técnicos y creadores. Pero es que no es éste el problema fundamental. Conocidas cuáles son las líneas seguidas para hacer un cine inefectivo como elemento cultural, más que la búsqueda del soporte industrial, paso siguiente, habrá que buscar, más bien, la respuesta a las dos preguntas primordiales: ¿qué cine debe hacerse? y ¿cómo y de dónde saldrá la gente que haga este cine? En noviembre de 1967 se efectuó en Bogotá la Primera Reunión Nacional de Cineclubes en que se recreó la Federación Nacional de Cineclubes que anteriormente había soportado dos fracasos debido a desorganización y falta de objetivos.

Los cineclubes en Colombia, algunos cumplen 25 años, han tenido una vida azarosa y discontinua. En casi todas las capitales de departamento y en casi todas las universidades ha existido por lo menos un cineclub según el paso de gentes más aficionadas o no. Con poquísimas excepciones han sido aventuras artísticas que no lograron consolidarse económicamente, debido en parte a los rechazos de los distribuidores de alquilar filmes a precios de cineclub, discontinuidad esta que influye en la pérdida de públicos mal que bien educados en los esporádicos esfuerzos. Los que lograron larga vida se anquilosaron en pasivos socios que se conformaban con ver su

película semanal sin que esta actividad pasara de ser otro acontecimiento social.

Al no existir escuelas de enseñanza de cine en Colombia, al no tener las universidades departamentos cinematográficos que crearan cuadros jóvenes y libres de presiones comerciales y al no darse una producción estable que produzca gente, la única forma de sacar trabajadores para este futuro cine, tendrá que ser de los grupos más avanzados de cada cineclub en cada ciudad y en cada universidad. El fracaso de los cineclubes que se han mantenido a través de años, fue esta falta de perspectiva y de actividad, al no haber pasado de la función organizadora a la función creadora, después de haber hecho un análisis de las condiciones del cine nacional. Cuando en noviembre de 67 se fundó la federación y en abril del 68 se volvieron a reunir todos los cineclubes del país en Bogotá, ya se tenía clara la idea de que la federación no podía circunscribir su actividad a la sola coordinación y apoyo total de la actividad cineclubística, sino más que nada a la promoción de las condiciones para la producción de las vanguardias de cada cineclub, que pasarían a la realización. Quedaría en este momento saber qué tipo de cine necesita una cinematografía en gestación ubicada en América Latina en 1968.

El cine con que Colombia debe comenzar en serio, tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que devuelve inmediatamente. Por capacidad social y representativa y por la fácil forma de evitar las historias enfermizas e individuales tipo *Ella*. Y la gente que hará este cine tendrá que salir de los cineclubes de todo el país, trabajando en los comienzos con las uñas, como ya lo han probado algunos muchachos de Cali y con todo el esfuerzo coordinado por la Federación de Cineclubes en la medida de su capacidad para conseguir como institución, los mayores apoyos interiores y exteriores posibles (equipamiento, película virgen, laboratorios a precios especiales, contactos con el exterior para muestras, festivales, etcétera).

Como puede verse, el desarrollo del cine en Colombia está en la prehistoria. Este planteo a través de los Cineclubes colombianos del cine nacional, está dirigido apenas al esclarecimiento de la función del cine como medio de expresión en una sociedad subdesarrollada y a su aplicación mediata en el nivel menos comercial como conformante de una industria, pero más sincero y necesario como base cultural para el futuro desarrollo de esos pasos. Este desarrollo no es posible planearlo desde ahora ni saber en qué momento y en qué forma se haga el salto al largometraje de argumento, y es de suponer que haya que hacer en alguna ocasión concesiones sin abdicar; pero reconocida la pobreza intelectual que ha rodeado siempre al cine colombiano en toda su historia, el

camino es el correcto. El cine documental que se haga en un futuro inmediato, dará la razón a lo planteado.

NOTAS

* Tomado de *Cine al día*, núm. 10, Caracas, mayo de 1970.