

1976

El nuevo cine colombiano*
Entrevista con Ciro Durán,
Mario Mitriotti, Carlos Álvarez,
Jorge Silva, Luis Alfredo Sánchez
y Marta Rodríguez

En Colombia se presienten ya los pasos de animal grande de una industria de cine “nacional”, seguramente destinada a producir novelones sentimentales que, como se sabe, provienen siempre de la gente menos sentimental.

Se prepara una industria a la medida de un país “atrasado”, mercado de mentiras e ilusiones para confundir y distraer a la gente del mundo insoportable que la rodea. Y, de paso, para enriquecerse con las necesidades de un pueblo cuya diversión favorita y casi exclusiva es la mercancía de violencia, mala pornografía y estupidez que brindan las pantallas comerciales del mundo occidental.

En el otro polo, al margen de la gigantesca industria cultural, florecen respuestas radicales contra la maliciosa deformación del cine de gran consumo. Tal como ha ocurrido en el teatro, como está ocurriendo en la pintura, la poesía y la novela, una generación de cineastas distintos asume la responsabilidad de su oficio, en un continente en donde leer, pensar o no morir de hambre, represión o tontura, es ya un notable privilegio.

Al calor del ejemplo del documental cubano y del ascenso de la conciencia revolucionaria de las masas, se ha impulsado un género que se hace con las uñas, con cámara liviana y métodos originales. Y se concibe como unidad de teoría y práctica, de vanguardia y tradición, empeñado en descubrir la propia identidad cultural, contrainformar y denunciar las causas de la explotación.

Este es el cine “marginal”, “independiente” o “tercermundista” que ha acumulado permiso y prestigio internacionales y se extiende como mancha de aceite por el hemisferio, a pesar de la represión. Los colombianos Jorge Silva, Manta Rodríguez o Carlos Álvarez

son tan conocidos como el chileno Littin o el boliviano Sanjinés, autores de un auténtico lenguaje latinoamericano. Y filmes como *Chircales* (Silva-Rodríguez), *Qué es la democracia* (Álvarez), acosados en un tiempo por la censura, han marcado rumbos que invitan a seguirlos creativamente.

Del lado de la industria, se han allanado dificultades de infraestructura que incluyen el fenómeno del “sobreprecio”, recurso fiscal decretado por el gobierno Pastrana, para amparar con un aumento en el precio del boleto la producción de cortometraje de 35 mm que se exhibe comercialmente. A pesar del flujo de mercancías de pésima calidad, millones de espectadores han visto excepciones interesantes, al estilo de *Corralejas* de Ciro Durán y Mario Mitniotti y algunos de Luis Alfredo Sánchez, profesionales que se destacan por su formación técnica.

El riesgo inmediato que amenaza “cierta actitud crítica”, que hasta ahora observan, parece ser la autocensura, derivada de la obligación de someterse a la aprobación de dos juntas oficiales revisoras.

Finalmente, ha surgido en Cali un grupo que se mueve alrededor de un cineclub y de la revista de cine, *Ojo al cine*. Ha realizado ya varias películas, tanto en 16 mm, como en el canal de “sobreprecio”, sin hacer concesiones: Carlos Mayolo, Luis Ospina y Patricia Restrepo.

Hoy destacamos cómo existe ya el interés por un genuino cine nacional de parte de un público nuevo que analiza, exige y no traga entero y el rigor profesional de un grupo de cinematografistas, decididos a tomar el partido de los intereses populares.

Alrededor de este implícito giró la acalorada discusión que reproducimos en esta entrega, a propósito del cine de “sobreprecio” y el cine marginal.

¿Cuál es el balance del cortometraje documental colombiano que se está proyectando en las grandes pantallas ?

CD. En primer lugar, las dificultades financieras nos obligan a utilizar los canales regulares de exhibición. El mercado es estrecho, tanto en Colombia, como en el exterior. Además, cualquier cortometraje tiene que someterse al doble filtro de la Junta de Censura y la Junta de Control de Calidad. Como se sabe, por esos filtros sólo pasan las películas que

no atentan abiertamente contra el orden establecido.

MM. A esas limitaciones se suma la autocensura, que distingue al cine “de sobreprecio” del cine “marginal”. Sobre los productores siempre recae el chantaje implícito de la financiación, la posibilidad de recuperar la inversión.

CA. Ése es un falso problema. La razón de la construcción del tercer cine no es recuperar el dinero invertido. Es actuar políticamente sobre el público, rescatando nuestra cultura y contribuyendo, así, al proceso de liberación nacional. La tendencia a hacer sólo cine de sobreprecio, está visto, sacrifica la idea política en aras de la célebre recuperación monetaria. No niego la importancia del problema financiero, pero es secundario. Lo fundamental es la claridad ideológica, la intención política del realizador, la búsqueda de un público al cual podamos dirigirnos con eficacia.

CD. Quien quiera producir cine sistemáticamente, tiene que pensar en recuperar la inversión, tiene que pensar en el mercado. Además los canales regulares garantizan una asistencia popular.

La autocensura ¿no neutraliza la idea política que se quiere transmitir?

MM. Cuando se puede llegar al gran público, es un error dejarlo de lado. Con mayor o menor crudeza, debemos utilizar todos los canales que estén a nuestro alcance, sean ellos del sistema o no. No podemos meternos en una concha, a solazarnos con nuestra propia pureza intelectual.

Se trata de evaluar las posibilidades y la eficacia de los canales.

JS. Ninguna película es inofensiva. Todas manipulan al espectador. En el fondo, todas representan intereses de clase. O le hacen el juego al sistema, o lo critican. Hacerle el juego a la ideología liberal es una forma de hacer cine político.

CD. Es cierto. El canal comercial impone sus limitaciones. Sin embargo, me gustaría señalar un ejemplo concreto para demostrar que utilizar el sobreprecio no implica, necesariamente, hacerle el juego al sistema. Es *Corralejas*. No puede negarse que este corto denuncia un problema explosivo. Alrededor de un millón de personas lo han visto hasta ahora. Me pregunto si películas como *Chircales*, de Jorge Silva, *Qué es la democracia*, de Carlos Álvarez, podrían pasarse por el mismo canal.

Con el actual gobierno se han aflojado relativamente las poleas de censura. ¿Cómo aprovecharla coyuntura?

MM. Siempre podrá hacerse cine crítico. Pero nuestra divisa central es conquistar el mercado nacional, captar al público colombiano. Tendríamos que empezar por trabajar en equipo.

CD. Y afrontar el problema clave de la distribución. Romper el monopolio de cinco instituciones que además están representadas en la Junta de Control de Calidad.

LAS. Sin embargo, se cuenta hoy con algunas prerrogativas que no existían. Por ejemplo, sólo podía hacerse un corto con patrocinio comercial Hoy, gracias al sobreprecio, toda película extranjera tiene que exhibirse con un corto nacional. Logramos impedir la libertad de precios que pedían los cines. El sobreprecio de 3 pesos que se estableció, nos permite recuperar la inversión y vivir decentemente. Por otra parte, apelamos al gobierno para crear un comité de calidad técnica. Ahora tienen que apelar a nosotros, los profesionales.

¿Eso no equivale a ponerse la soga al cuello?

LAS. Sabemos que puede llegar la censura al cine político. Si no se ha ejercido, es quizá porque hasta el momento se ha limitado a ser simplemente de denuncia. Creo, sin embargo, que el punto fundamental es crear una infraestructura jurídica para el desarrollo de la industria cinematográfica en Colombia y sentar las bases para nacionalizar esta industria. En un solo año salieron seis millones de dólares por regalías de las compañías importadoras de películas. Proponemos, para comenzar, que por cada paquete de dólares que salga, debe comprarse otro tanto en cine nacional

Así podrían hacerse largometrajes que cuenten con el mercado internacional, y aumentar la producción nacional que, para 1975, se calcula en cincuenta cortometrajes. Debería desarrollarse una política de estímulo a los realizadores colombianos.

¿Qué tipo de cine debería estimularse, el comercial?

LAS. El cine es un producto de lo que es el país. Sintetiza a todas las artes, pero es también una industria. Supone una inversión técnica, una infraestructura mínima. También ligado al desarrollo del país. De la forma como evolucione el país dependerá el futuro de

nuestro cine. Por supuesto, dependerá también de que se rompa el monopolio de la distribución, prácticamente en manos de Cine Colombia. Esta empresa tiene la mayor red de teatros en el país, 140. Propiedad de Julio Mario Santodomingo, de Jaime Michelsen Uribe y de Suramericana. Cine Colombia obtuvo en 1974 veinte millones de utilidades.

JS. Hacerse responsables del desarrollo de la industria cinematográfica como tal en Colombia es, ni más ni menos, coadyuvar al desarrollo del capitalismo en nuestro país...

CD. Colombia no escapará a la ley del desarrollo capitalista. Pero ese tampoco es el problema. Todo depende del contenido del cine que se haga. Y, sobre todo, de la concientización del público. Claro, no hay que hacerse ilusiones. Pero valdría la pena observar que el cine político se está volviendo muy taquillero. ¿Por qué no actuar sobre esa base también?

Sin embargo, ya hay quienes han burlado esta imposición de la historia...

JS. Plantear la falsa disyuntiva entre cine capitalista o socialista es evadir el cuestionamiento del proyecto cultural de realizar un cine alienante.

LAS. El rumbo del cine colombiano no sólo depende de las buenas intenciones, sino de la realidad.

¿Cómo se están preparando usted es para una eventualidad que cierre definitivamente toda posibilidad de hacer cine político?

LAS. Como último recurso, haciendo cine marginal. Yo podría hacer cine clandestino para presentarlo en mi casa.

MM. Tendríamos que crear formas de distribución paralelas. Pero ésa es tarea de las organizaciones políticas. Eso fue lo que hicieron en Venezuela. Adelantaron campañas masivas para llevar al pueblo cine de contrainformación. Pero tomaron al pie de la letra esta consigna. Llegó un momento en que el cine tercermundista no pagaba. La gente empezó a aburrirse. Revisaron el proyecto y concluyeron que debía utilizar las formas del cine de divertimento para difundir un mensaje político.

¿Qué es más eficaz: hacer cine político directo para pocos, o cine de denuncia para muchos?

CA. En esta charla hemos observado dos actitudes opuestas: la de aquellos que buscan,

en el fondo la supervivencia del sistema y la de quienes trabajan por acabar con este estado de cosas. Mientras el cine “marginal” se inscribe dentro del proyecto de liberación nacional, otros intentan crearle otra pata al sistema, crear otra industria capitalista, cuando el capitalismo ya huele mal por los cuatro costados. Vietnam, América Latina, etc. Mientras el tercer cine acompaña al pueblo en sus luchas, otros propugnan por un cine que fortalezca al sistema, sólo porque son “profesionales”. Impulsan la industria cuando saben que no pueden controlarla, que no van a manejar el contenido ideológico del cine. Se ponen de parte del sistema mendigándole migajas. En esas circunstancias, no puede haber diálogo.

CD. Pero ¿por qué? si se puede llegar a millones de personas, debemos limitarnos al cine de postales? Y análogamente, ¿por qué el obrero está en la fábrica y no en la guerrilla?

CA. No cuestiono el canal, sino la intención del proyecto.

CD. Esa respuesta es contradictoria. Repito: por qué dejarle las pantallas a Pinina, ¿por qué no hacer cine de contrainformación?

LAS. Yo discrepo, políticamente, de Álvarez. Creo en las diferentes formas de lucha. El cine marginal no es el único que tiene la vocería de la revolución.

JS. El cine independiente jamás se ha autoproclamado único portavoz de las luchas populares.

LAS. Yo no quisiera citar a los clásicos para sustentar mi convicción de que puede lucharse contra el sistema estando dentro de él y utilizándolo al máximo. Decir lo contrario, es sostener una tesis extremista. Queremos que películas como *El oro es triste* o *Corralejas* lleguen a millones de personas, queremos llegar a un público más amplio con un mensaje claro... Yo no soy un profesional de la política, lo soy del cine y vivo de mi profesión. El cine para mí, no es sólo una forma de lucha, es también mi único *modus vivendi*.

CD. Hay quines sólo respetan el cine marginal. Otros creen que conformarse con las vanguardias más politizadas es, en cierta forma, perder el tiempo. Yo prefiero hacer cortometrajes buenos, con un mensaje claro, para miles de personas, que hacer maravillas para un círculo muy reducido de personas.

JS. La cantidad de público no es el único factor.

CD. Pero es un factor determinante. Ese es, casualmente, el problema que está tratando

de superar el cine marginal.

MR. El público de cine marginal, no es marginal. Se distingue del cine de sobreprecio, en que se hace con la gente. Y en que sirve de instrumento para organizarla políticamente.

MM. No estamos en contra del cine marginal. Me parece que aquí se quiere mostrar una contradicción artificial. El cine marginal y el de sobreprecio trabajan inspirados en una idea común, pero trabajan a dos niveles distintos. Son formas de lucha que se complementan.

LAS. Creo que no se trata de decir que se es revolucionario o no. Los hechos responden a este interrogante. Aquí nadie está defendiendo al sistema. Lo estamos criticando en la práctica, independientemente de cualquier patrocinio comercial. No puedo aceptar, pues, que se descalifique tan fácilmente el cine que estamos presentando por lo canales regulares. En cuanto a los productores de cine marginal, con ellos nos hemos encontrado en los mismos barrios y sindicatos.

Como en todo, puede decirse que existe un cine de vanguardia y un cine de retaguardia. Discutimos sobre el peligro de que el cine de retaguardia, por querer aprovechar el sistema llegue a confundirse con él. O de que, en su intento por llegar al pueblo, termine haciendo mexicanadas y reforzando las formas ideológicas del sistema. Por su parte, el cine marginal podría radicalizarse tanto, que ya no llegue a las masas y sucumba en el aislamiento. Entonces, ¿qué tipo de cine de masas podrían hacer unos y otros?

¿Cómo tratar por ejemplo, el tema Qué es la democracia en las grandes pantallas?

LAS. El único cine que la gente acepta es el que refleja sus problemas.

MR. Lo que pasa es que trabajamos en terrenos diferentes. Nosotros, por ejemplo, aprendimos a hacer cine con los obreros del sur de Bogotá. Nuestro punto de partida es convertir al cine en instrumento cultural y de lucha de las masas.

CA. De acuerdo. Sin embargo, ya se puede intuir que el futuro del cine colombiano será la proliferación de películas como *Aura o las violetas*.

Porque dirigir los mayores esfuerzos hacia la creación de una industria cinematográfica estando en inferioridad de condiciones para controlarla, implica que los realizadores tendrán que autocensurarse y sacrificar el elemento crítico. La mayoría será absorbida por la lógica del sistema. Sólo quedará un puñado de cineastas que se preocupen por preservar

su integridad ideológica y la claridad política de su obra. Pero éstos no estarán en la del sobreprecio.

LAS. No lo niego. Pero queda un interrogante: ¿le dejamos la industria cinematográfica a los que hacen comerciales? ¿Le dejamos el monopolio de las pantallas al cine extranjero? Estoy seguro de que si los realizadores tienen conciencia política, lograrán la libertad necesaria para hacer cine político.

CA. La conciencia no se compra a la vuelta de la esquina. Cuando se utilizan los canales regulares del sistema, hay que preguntarse, a la postre, quién utiliza a quién. Si no estamos de acuerdo con la sociedad en que vivimos, debemos preguntarnos, ante todo, cómo hacemos el cine y para qué.

MM. Eso depende de la claridad ideológica de los cineastas. Muchos de ellos, no debe olvidarse, tienen un pasado político que asegura la independencia política de su trabajo.

CA. El pasado político no es garantía del futuro político.

NOTAS

* Tomado de *Alternativa*, núm. 31, 1976.