

**La experiencia del cine documental.
El proceso de apropiación de un lenguaje en los años 60 en Bogotá.**

Trabajo de grado para optar por el título de socióloga.

Laura Catalina Mora Baquero

Directora: Alexandra Martínez

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Sociología
Bogotá D. C.
2015**

*A mi abuela, una apasionada espectadora de cine.
Al amor de mis padres y mi hermana.*

Agradecimientos

Agradezco a Alexandra Martínez cuyos aportes fueron vitales para el desarrollo de esta investigación. A Augusto Bernal, Julio Luzardo, Alberto Bejarano, Mauricio Duran y Diego Rojas quienes con sus palabras y experiencias contribuyeron a revivir los agitados años sesenta. A toda mi familia por su apoyo y cariño constante, especialmente a mis padres quienes me han dado innumerables oportunidades en la vida.

Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo 1. Aproximación histórica al documental en Colombia y el papel de la crítica de cine	9
1.1 Aproximación histórica al cine documental y la tradición en el cine colombiano	9
1.2. La crítica de cine en Bogotá en los años 60.....	16
El crítico de cine.....	17
El debate del cine colombiano desde la crítica.	22
1.3 La censura	26
Capítulo 2. El público y los cineclubes en los años sesenta en Bogotá.....	38
2.1 Tradiciones y estilos de apreciación del espectador de cine en Bogotá	38
2.2 El papel de los cineclubes	46
Capítulo 3. La realización de cine documental en los años 60.....	56
3.1 Oficio del realizador de cine en los años sesenta.....	57
Los lugares de realización documental	59
3. 2 Relatos audiovisuales sobre la realidad colombiana en los años sesenta.	73
La experiencia en el campo	75
La experiencia de la ciudad.....	81
4. Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	94

Aquel encanto, aquella atracción que en todos ejercen esas visiones instantáneas y mentirosas, es porque en ellas vemos, tal vez sin darnos cuenta de su enseñanza, la imagen fidelísima de nuestras propias existencias: toda vida, la vida toda, es un reflejo, una película.

Tomas Carrasquilla.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo reconstruir el surgimiento del cine documental en los años sesenta en Bogotá y analizar cómo se constituye en una mirada sobre el país a través de una nueva forma de hacer cine. Durante este periodo, el cine documental fue un género que vivió un proceso de transformación y consolidación como lenguaje que renovó los formatos y los discursos del cine que se habían realizado durante la primera mitad del siglo XX. Estos años estuvieron marcados por un aumento de realizaciones nacionales, la creación de numerosos cineclubes como semilleros de formación y la publicación de revistas especializadas en cine que promovieron una crítica amplia en su concepción artística y política. Sin duda esta cadena de situaciones, dan cuenta de un periodo de cambio tanto en la forma de hacer cine como en el modo de verlo por parte del espectador.

En el primer capítulo se hará una aproximación histórica al documental con el fin de situar los distintos elementos para considerar el género, como el modo de expresión de una época. Así, se dará cuenta de la tradición de cine en Colombia, centrada en las producciones documentales como un acercamiento a la construcción de una imagen del país que responde a la función social del cine en ese momento de la historia. El noticiero tendrá un papel esencial en la concepción de historia y de nación que se mantuvo constante por más de treinta años en las salas de cine de Bogotá. De esta manera, se identificarán los antecedentes de un estilo de producción que nos permitirá ver el proceso de apropiación del documental en los sesenta. En este sentido, se abordarán los diversos formatos de cine imperantes en el país con el fin de analizar su función social, sobre todo a la luz de los intereses propagandísticos y educativos del gobierno y algunas instituciones privadas, quienes eran los mayores financiadores de realización audiovisual.

En el segundo capítulo se presentará un análisis del público con el propósito de rastrear los gustos del espectador frente a un estilo particular de cine como lo es el documental colombiano. Se centraliza el objeto de estudio a la capital del país por la proximidad de las fuentes y los datos, la trayectoria en la ciudad de los realizadores seleccionados y la certeza de que sus obras fueron proyectadas en las salas de cine de Bogotá. De esta forma, se hará un recorrido por las tradiciones cinematográficas a las que el público se enfrentó, para así dar cuenta de la construcción y predominancia de hábitos y gustos en el espectador de los años sesenta. Finalmente, se abordarán los cineclubes como factores fundamentales para entender tanto la formación de un público que tendrá su fuente en la universidad y en el movimiento estudiantil, como en la concepción que promovió acerca del oficio de hacer cine colombiano.

En el tercer y último capítulo se retomará la realización audiovisual, primero desde la figura del cineasta en los años sesenta hasta el análisis de las obras cinematográficas como lectura de un universo social. Uno de los grupos de realizadores colombianos que se analizaran fueron denominados generación de los ‘maestros’ por sus conocimientos adquiridos en el exterior y que venían a experimentar en el país. Por otro lado, existió un grupo de jóvenes disidentes que plantearon un cine contra hegemónico al discurso oficial imperante en la tradición de cine colombiano. De acuerdo a estas líneas de realizadores que como veremos consolidaran estilos diferentes, se identificarán las condiciones de realización en el país, las dificultades del oficio y así dar cuenta del lugar que ocupaban dentro del medio cinematográfico y la vida social.

Al final, se leerán las obras audiovisuales como documentos socio-históricos de Colombia, situados en uno de los periodos de mayor cambio que ha vivido el país y del cual incluso aun vivimos sus claras consecuencias. Para este fin, se analizaron cerca de veinte películas de las cuales quince serán abordadas en este texto por ser obras que recogen mayores elementos acerca de la construcción del campo y la ciudad en un momento de fuerte transformación.

La metodología de esta investigación se basó en la revisión de fuentes documentales escritas y visuales como los periódicos *El Espectador*, *El Siglo* y *El Tiempo* durante los años sesenta y las revistas *Cromos*, *Cinemes* y *Guiones* que fueron publicadas en la misma

década. En ellas se analizaron principalmente noticias y críticas relacionadas primordialmente con el cine colombiano, sus directores, actores, temáticas, entre otros aspectos de vital interés. Estas fuentes se soportaron en los relatos y las experiencias de personas afines al tema, ya sea por su investigación en el campo, pero sobre todo por su participación cercana a los tiempos delimitados por el presente trabajo. La filmografía revisada se basó en largometrajes y cortometrajes realizados desde finales de los años cincuenta hasta principios de los setenta. Estas obras fueron consultadas en los archivos fílmicos de la Cinemateca Distrital, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la Biblioteca Luis Ángel Arango ubicados en la ciudad de Bogotá. Cabe aclarar que el archivo audiovisual de la nación no es de fácil acceso para los investigadores tanto por sus costos como por el estado de las cintas, las cuales son imposibles de visualizar pues no se encuentran en formatos recientes de proyección que permitan su reproducción. En este sentido, la visualización de películas en general y sobre todo de tipo documental es un reto archivístico para la nación de tal manera que su mejora en el estado y la conservación contribuiría a facilitar el análisis detallado de la imagen y el discurso de cada film.

Con esto mencionado y después de varios meses de búsqueda se logró tener acceso a veinte obras audiovisuales entre documental y ficción. Para el análisis se retomaron quince cintas que reúnen elementos comunes y representativos de la época. Entre ellas se encuentran *Esta fue mi vereda* (1959) de Gonzalo Canal Ramírez, *Camilo Torres* (1966) de Diego León Giraldo, *El páramo de Cumanday* (1965), *Festival Folclórico de Fomeque* (1969) y *Los santísimos hermanos* (1969) de Gabriela Samper, *Chichigua* (1962) de Pepe Sánchez, *El río de las tumbas* (1965) de Julio Luzardo, *Semana de la democracia*. (1945) de los Hermanos Acevedo, *La huerta casera* (1947) de Marco Tulio Lizarazo, *Tres cuentos colombianos* (1963) de Julio Luzardo y Alberto Mejía, *Las murallas de Cartagena* (1963) de Francisco Norden, *Chircales* (1966, 1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Raíces de Piedra* (1961), *Rapsodia en Bogotá* (1965) y *Pasado el meridiano* (1966) de José María Arzuaga.

Otra estrategia metodológica fue el uso de la técnica de entrevista y la participación en eventos y conferencias relacionadas con el tema. En estos espacios abiertos se mantuvieron conversaciones con Marta Rodríguez, realizadora documental que ha desarrollado su

trabajo desde principios de los años sesenta, Sergio Becerra, exdirector de la Cinemateca Distrital y actual docente e investigador de cine, Javier Corcuera, documentalista peruano, Alberto Bejarano y Juan Guillermo Buenaventura, docentes e investigadores sobre cine colombiano. Todos estos encuentros contribuyeron al acervo de experiencias y conocimientos acerca de la práctica documental y el medio cinematográfico en Colombia y América Latina desde mediados del siglo XX.

Las entrevistas en las que se profundizaron temáticas específicas con los objetivos de esta investigación fueron hechas a cuatro personas entre realizadores, cinéfilos, críticos e investigadores de la materia. Por un lado se encuentra Julio Luzardo, cineasta bogotano con formación en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), quien inició su trabajo en Colombia en los años 60 destacándose en la actualidad por su producción y crítica de cine. Por otro lado, Augusto Bernal, sociólogo, investigador en cine, cineclubista y actual director de la Escuela de Cine Black Maria, Mauricio Duran, arquitecto de profesión, investigador de cine, cineclubista y actual docente de la Facultad de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y Diego Rojas, crítico, investigador, docente y realizador de cine.

De acuerdo a esta ruta metodológica se buscó responder a las preguntas ¿Cómo emerge el cine documental en Bogotá? ¿Cómo se construye la realidad social desde el documental de los años 60?

Capítulo 1. Aproximación histórica al documental en Colombia y el papel de la crítica de cine

De acuerdo con la intención de comprender el cambio en la forma de hacer y ver cine a mediados del siglo XX en Colombia, en este capítulo se abordarán los antecedentes del documental a nivel mundial y latinoamericano con el fin de hilarlos al ambiente cinematográfico que vivía el país. Con esto, se busca ubicar el cine colombiano, no como unidad aislada, sino en constatación interrelación con las tendencias y discusiones del cine mundial, en el que cada país según sus condiciones históricas particulares reapropia y resignifica las prácticas. Lo anterior, con el objetivo de dar cuenta de las concepciones y funciones del documental en el transcurso de la historia para ubicarlo finalmente en un momento de renovación artística y política. De esta forma, se retomará la crítica como fuente de los debates alrededor del papel del cine en la sociedad, el rol de los realizadores y las discusiones sobre la presencia institucional como la junta de clasificación y la censura.

1.1 Aproximación histórica al cine documental y la tradición en el cine colombiano

El carácter documental del cine está impreso desde su momento de nacimiento en Europa a finales del siglo XIX en la necesidad de capturar el movimiento de diversos elementos del mundo. Inicia con filmaciones a los animales y actividades del ser humano como bailar y correr, en una obsesión por el detalle y la exactitud de la imagen (Barnow, 2002). A ello, le siguieron las primeras proyecciones de los hermanos Lumiere que incluían pasajes como *La salida de la fábrica* y *La llegada del tren a la estación*, que evidenciaban una curiosidad por registrar escenarios y acciones de la vida cotidiana. Aunque en este punto todavía no hay una apropiación del cine como lenguaje, sí se refleja una intención inmediata de manifestarse ante la realidad por medio de la imagen, que a nuestros ojos es una lectura de la historia y las formas de la sociedad de posicionarse ante ella.

De esta manera, el desarrollo del cine documental habla de una forma de acercarse a lo que nos es desconocido o imperceptible al ojo, esos hilos de la realidad que se pierden en la cotidianidad y, que de acuerdo a unas condiciones sociales, empieza a ser necesario representar para convertirlo en una experiencia colectiva mediante su proyección. Así, vemos que las transformaciones del documental no son en sí mismas, sino que implican un

proceso de aprehensión de lo tangible e intangible del mundo constituyendo modos de interpretación cinematográfica que hablan de la realidad de cada lugar.

El caso colombiano parte de ciertas particularidades históricas, políticas y sociales del cual el cine es testimonio acerca de los cambios y las cotidianidades del entorno social, sus habitantes y sus relaciones con la región y el mundo. Es así, como se hace conveniente pensar el cine en el marco de una economía global de mercado que vincula a todos los países a través del flujo de manufacturas, grandes capitales y avances técnicos e industriales que hacen del arte también una mercancía. El cine en su carácter industrial y de reproductividad técnica y masiva de imágenes es también vehículo de sentido y apreciación que expresa formas de ser, pensar y actuar.

De esta forma, al abordar el cine se vincula al país en una dinámica conectada con el ambiente artístico, intelectual y social de América Latina, entendiendo así, que pensar el proceso del cine en Bogotá debe articularse con los procesos de cambio que vivieron durante el siglo XX las ciudades latinoamericanas. Este proceso de transformación se dio desde los años 40 con un acelerado crecimiento poblacional¹ y de migraciones del campo a la ciudad que significó una transición de modos de vida en países donde predominaba la vida rural y ahora se ajustaban al espacio cambiante de la ciudad en un fuerte proceso de urbanización (Romero, 2008). Esta variación en las formas de vida propició la emergencia de espacios de sociabilidad en que el cine por el asombro y encanto que producía, empezó a tener un lugar importante en la dinámica urbana. Para finales de la década de los 40, había crecido el número de películas importadas y la ciudad ya contaba con más de 45 salas de cine (Martínez, 1978).

Progresivamente, el cine se convirtió en una actividad popular resultado de la gran cantidad de exhibiciones y los bajos precios que permitieron el acceso de todas las clases sociales. Estos factores que favorecieron la frecuente asistencia y participación del público a las salas de cine, no se vio acompañado de una constante producción de largometrajes colombianos; siendo los noticieros la realización más continua y que marcó una larga tradición que sobrevivió hasta los años 50, constituyendo así, una base para pensar la

¹ El caso de Bogotá es muy explícito. Para 1951, tenía 715.250 habitantes y 13 años después en 1964 contaba con 1'697.311 habitantes, los cuales pertenecían en gran medida a migrantes campesinos. (DANE ,1951- 1964)

transformación en los modos de hacer documental en la década de los 60. Sin embargo, este cambio no se puede pensar solo como resultado de estos antecedentes, sino que está enlazado e influenciado por otros aspectos, entre los que se incluyen los movimientos y las tendencias cinematográficas del cine mundial, sobre todo del cine latinoamericano.

Los años sesenta fueron una década de agitación política, intelectual, social y cultural que en América Latina se vivió con un panorama atravesado por dictaduras, revoluciones y diferentes conflictos internos enmarcados en la fragmentación del mundo en dos bloques políticos: el capitalismo y el comunismo. Esta efervescencia se vio expresada en manifestaciones artísticas como el teatro, el arte plástico, la literatura y el cine que develaron los cambios y reposicionamientos de la sociedad frente a estos acontecimientos. El cine, dentro de este ambiente, y particularmente el género documental, se convirtió en una herramienta masiva y eficaz para movilizar ideas y escenarios de la vida cotidiana, erigiéndose como un lenguaje que evidencia, testimonia, visibiliza e incluso denuncia, modificando así su papel dentro de la sociedad. La encarnación de todos estos cambios se reveló con el Nuevo Cine Latinoamericano² de los años 60 en el que cada país de acuerdo a sus condiciones se apropió de una práctica cultural que configuraba los esquemas narrativos y estéticos de abordar la realidad vinculados a unos propósitos políticos de cambio social.

Estas corrientes en América Latina tuvieron fuerte influencia del cine europeo, particularmente del neorrealismo italiano y del cine de autor francés. Movimientos generados durante la posguerra que habían desplegado una serie de cambios en los formatos de realización cinematográfica replanteando la discusión acerca de la pretensión del realismo en el cine que primordialmente había atravesado a la historia del arte. En esta configuración del cine, de renovar las representaciones de la realidad, emerge también una lógica de llegar a ella, convirtiéndose en un nuevo eje cinematográfico al buscar la verosimilitud de la imagen vinculada a las intenciones de estos movimientos de crear nuevos marcos de recepción e interpretación por parte del público.

² El Nuevo Cine Latinoamericano se le denominó a todas las iniciativas que tuvieron propósitos cinematográficos y políticos durante los años sesenta. Cada país tomó diversas vertientes dada la apropiación de ciertos elementos tanto estéticos como narrativos que se configuraron de acuerdo a las particularidades de cada nación pero que se identificaron dentro de esta tendencia. Identificamos, entonces al Cinema Novo en Brasil, Tercer Cine en Argentina, Cine imperfecto en Cuba, entre otros. (Vellegia, 2009)

De esta forma, el cine documental durante esta época se contrapone al modelo distribuido por industrias como la de Hollywood, el cual se había convertido en sello del *cine comercial* al tener una red de producción, distribución y exhibición asegurada por medio de la instalación de casas distribuidoras y teatros propios en distintos países. Este cine se había basado desde sus inicios en una movilización de productores y realizadores con un gran equipo técnico en donde la labor de cineasta, comenzaba a perder esa *aura* de creación que quiso reivindicar el cine de autor y todos estos nuevos grupos cinematográficos. Así, no se modificaba solo una forma de hacer cine, sino se involucraba el oficio del cineasta, la manera en que abordaba la realidad y la relación e impacto con el espectador.

El Nuevo Cine Latinoamericano, emerge de esta forma, como una corriente con un claro enfoque político y estético orientado a ser un movimiento de contracultura al cine representado por industrias como la de Hollywood. Estas tendencias se promovieron a través de la publicación de manifiestos y libros como lo hizo el realizador brasileño Glauber Rocha, con *Estética del hambre* en 1965, además de encuentros entre cineastas latinoamericanos en festivales internacionales como el de Pesaro, Italia y Mérida, Venezuela en 1968 convirtiéndose en una plataforma para el cine político mundial, que propició la congregación y movilización de películas cuyo carácter contestatario había sido motivo de censura en algunos países. De Colombia, fueron mencionadas y reconocidas en estos festivales las participaciones de Carlos Álvarez con el cortometraje *Asalto* (1968) y Marta Rodríguez y Jorge Silva con *Chircales* (1966-1971), algunas de las contadas obras colombianas que se vincularon a este ambiente cinematográfico (Valverde, 1978).

Al entender este proceso latinoamericano como un espacio que pone en el aire ideas y estilos constituyendo redes de pensamiento entre artistas e intelectuales, es pertinente abordar las realidades específicas que permitieron apropiaciones particulares del cine. La mitad del siglo XX, significó para Colombia uno de los periodos más intensos en su configuración política y económica con grandes implicaciones en la vida social de sus habitantes. Las políticas de desarrollo económico enmarcadas en la industrialización de distintos sectores y la urbanización, modificaron geográfica y socialmente a la población en distintas regiones del país (Palacios & Safford, 2002). Paralelo a ello, desde finales de los años 40 y durante los 50 se vivió un fuerte periodo de violencia entre el partido liberal y

conservador al que le siguió el gobierno militarista de Gustavo Rojas Pinilla. Este panorama desencadenó en un pacto político de alternancia presidencial entre 1958 y 1974 llamado Frente Nacional, cuya constitución se basó en un régimen para la pacificación social.

Estas tres décadas de agitación y cambios en el país, fueron abordados por el cine a través del formato noticiero como una plataforma predominante basado en el reportaje, la publicidad y la propaganda. No obstante, los antecedentes de producción documental se remontan a las primeras décadas del siglo XX, poco tiempo después de la llegada del cine al país, con cortometrajes sobre los paisajes del Cauca, Magdalena, Barranquilla y Bogotá³. El carácter silente de estas imágenes podía ser muy similar a las primeras exhibiciones de cine en Europa al presentarse como testimonio de una acción o suceso sin la existencia de un hilo argumental. El primer largometraje colombiano fue sobre la muerte del general Uribe Uribe al que podemos concebir como antecedente del documental, ya que recreó un hecho considerado de relevancia histórica. Desde allí, el cine colombiano osciló entre la realización de adaptaciones literarias como *María* (1922) y *Aura o las violetas* (1924); dramas románticos como *Bajo el cielo antioqueño* (1925) y *Tragedia del Silencio* (1924) y comedias musicales como *Flores del valle* (1941) y *Allá en el trapiche* (1943) (Martinez, 1978). De estos largometrajes de ficción, el crítico de cine Carlos Álvarez señaló en los años 60: eran “aventuras individuales por románticos empedernidos o comerciantes descarados que esperaban abultadas ganancias” (El Espectador, 11 agosto 1968).

De estas obras, sobrevivió por su constancia y progreso técnico la tradición de noticieros que desde 1920 hasta 1950⁴, ocuparon un espacio importante en el cine capitalino. Los

³ Entre estas obras se destacan “registros cinematográficos del bajo y alto magdalena, el puerto de Cambao, el salto de Tequendama, la procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá, las carreras en el hipódromo de La Magdalena, la corrida de toros en la competían Marinito y Morenito, y el general Reyes en el Polo Club. (Salcedo, 1981 citado en Duran, 2012)

⁴ Duran (2012) en su texto Ciudad y Cine publicado en el libro *Bogotá Filmica*, describe los distintos noticieros que existieron durante la primera mitad del siglo XX en el que se destaca el *Noticiero Nacional* de los Hermanos Acevedo realizado “semanalmente como complemento de las películas extranjeras de largometraje los días viernes, sábados y domingos en teatros de la capital y a partir de la semana siguiente circulaba exhibiéndose en el resto del país”. (2012, pp. 60) Este noticiero sobrevivió hasta 1948 pero desde ahí le siguieron formatos similares. En 1960 el de mayor circulación es *Actualidad Panamericana* que según las programaciones publicadas en periódicos como *El Espectador* y *El Siglo* mantenían la misma línea de presentación de hechos, tales como eventos presidenciales, cambios en la infraestructura en las principales ciudades del país y noticias de otros países.

mayores exponentes de este tipo de registros fueron los hermanos Acevedo en los años 30 y 40 y posteriormente Marco Tulio Lizarazo en los 50 en donde predominaron las imágenes de un país que se mueve entre fiestas y ferias, desfiles militares, eventos presidenciales y deportivos como el boxeo y las corridas de toros, vistas panorámicas de las principales ciudades con algunos recorridos por los sitios de interés, inauguraciones de acueductos, avenidas, puentes y edificaciones de valor arquitectónico entre otros actos de corte histórico-descriptivo (Bogotá Fílmica , 2012; Martínez, 1978).

Su valor radica en el carácter informativo e innovador al poder ser exhibido algunos días e incluso solo unas horas después de ocurridos los hechos, lo cual era una atracción para el público al ser partícipes activos del calor de los acontecimientos de su entorno. Para la década de los años 60 había un público tan acostumbrado a “los monos” como se le denominaron a estos noticieros y cortometrajes proyectados al inicio de las películas centrales, que el público los exigía cuando no eran exhibidos, constituyendo un hábito y gusto en el espectador.

El que haya “monos” en las funciones es un motivo de alegría para los espectadores. Y protestan cuando no los dan (...) la gente no se ha dado cuenta de que el metraje de los films es cada día más largo y no hay tiempo para dar tantos cortos y noticieros como antes. (Lucy Nieto de Samper, Revista Cromos, 9 de Diciembre 1963, pp. 19)

Siguiendo esta noticia, se devela como en Bogotá ir a cine se convierte también en un evento de información para el público y en una oportunidad comunicativa para el gobierno, puesto que en la mayoría de ocasiones estos cortometrajes eran financiados por el Estado como herramientas de propaganda y campaña política. Un ejemplo de ello, son las producciones de los hermanos Acevedo en los que se manifiesta su simpatía política por los gobiernos liberales particularmente el de Eduardo Santos y Alfonso López Pumarejo. En el cortometraje documental *Semana de la democracia* (1945) al aspirante presidencial Jorge Eliecer Gaitán lo muestran como “el candidato del pueblo” exaltando su figura caudillista y la gran movilización popular que ha generado pues “no hay antecedentes del fervor político que exagera un candidato como Gaitán” (Acevedo, 1945). Por otro lado, Marco Tulio

Lizarazo fue conocido por su participación constante durante el periodo de Rojas Pinilla al filmar la mayoría de eventos públicos que su gobierno requería.

Yo estaba atento a todos los grandes acontecimientos, cuenta Lizarazo, y como todos creíamos que Rojas Pinilla iba a ser el salvador del país, pensé en una película sobre su gobierno. (Marco Tulio Lizarazo citado por Martínez, 1978, pp.78)

Al igual que los hermanos Acevedo, Lizarazo forja durante más de diez años su empresa Grancolombia Films, basado en esta línea de realización que se vincula a los proyectos de divulgación y propaganda del gobierno en el que se destacan temáticas como la transformación del país en el marco de la industrialización y la urbanización. Fueron constantes las imágenes de obreros con maquinaria construyendo autopistas, altos edificios y numerosas obras públicas que exaltaban los cambios en la infraestructura de la ciudad y el país. De acuerdo a la descripción que se encuentra en el anexo del libro *Bogotá Fílmica* (2012), los noticieros de Grancolombia Films se centran en el paisaje urbano de Bogotá, en lugares de valor histórico y arquitectónico como el Museo del Oro, el estadio El Campín, la plaza de toros, el hipódromo y el cerro de Monserrate. También se encuentran aunque en menos cantidad, imágenes de la geografía colombiana como por ejemplo, los viajes por el río Magdalena, vía de comunicación imprescindible para conectar al país a mediados de siglo o actividades en diversas regiones como campesinos trabajando o personas leyendo el periódico en las plazas, entre otros.

Por la forma en que son descritas las imágenes de estos cortometrajes, para el análisis es valioso su aporte como documento histórico al ser una exhibición de elementos que nos hablan de ciertos aspectos en un momento del tiempo, pero que dentro del interés de encontrar un relato a partir del lenguaje cinematográfico, notamos una visión estática de la realidad, es decir, como hechos anunciados fuera de un tiempo histórico, en donde las actividades y prácticas de los habitantes parecen actos aislados de la complejidad social en que están insertos. Al ser esta la mayor producción colombiana durante los años 50, se convierte, con la televisión que llegó en 1953, en el contacto más presente del espectador con el país exhibido a través de la pantalla, definiendo de esta forma una representación marcada por la sobresaturación del *presente*, en donde la concepción del tiempo y la realidad están basados en la simultaneidad sin correlación histórica de los acontecimientos.

Este punto nos permite entender el proceso de cambio que hubo en los años 60, pues aun cuando se continuó manteniendo una atención por los hechos presentes, se construyó como una realidad social en la que convergen valores sociales, políticos y económicos. Así, empezará a emerger una construcción argumental de personajes de la vida cotidiana como el campesino, el estudiante y el obrero que previamente habían sido abordados como arquetipos de un ideal de sujeto y ante la transformación por situaciones como la violencia o la urbanización, comenzaron a contemplarse dentro de un entramado complejo de relaciones sociales. De aquí en adelante se analizarán diversos elementos del mundo cinematográfico colombiano que en su vinculación dan cuenta de un proceso de cambio tanto en las artes como en la vida social.

1.2. La crítica de cine en Bogotá en los años 60

Al dar cuenta del estado del cine en Colombia, es vital retomar la labor de la crítica como lugar estratégico para entender las discusiones de la época en torno a la imagen audiovisual. Esto es importante en un periodo en donde veremos la fuerza de la figura del crítico que ya no solo se dedica a escribir en algunos diarios de prensa sobre las películas que ve y le encargan, sino que comienza a especializarse. Oswaldo Osorio en su texto sobre la historiografía del cine colombiano, dice que el crítico de los 60, se “ajusta al conocimiento del lenguaje del cine” al tener un lugar activo ya sea en los cineclubes o en la junta de clasificación. (Osorio, 2008)

Según Osorio (2008), la crítica de cine en Colombia aparece tardíamente a pesar de que la escritura sobre películas existe prácticamente desde la llegada del cinematógrafo al país. La primera revista de cine *Películas*, publicada en los años 20, se basó en reseñas publicitarias de las obras que se estrenarían pronto en los teatros. Esta y otras publicaciones similares, generalmente fueron financiadas por las distribuidoras hasta 1928 cuando empezaron a surgir las columnas y secciones dedicadas al cine en los principales periódicos del país (Martínez, 1978). *El Espectador* fue el primer periódico en tener la columna “Cines y Teatros”, considerada por Martínez Pardo como los primeros indicios de una crítica seria en el país, ya que se había dejado de hablar de actores y de la calidad técnica de las películas para abordar pequeñas discusiones sobre las características narrativas de un film.

De esta manera, notamos que treinta años atrás se venía gestando una tradición de escritura frente al cine que se modifica y renueva con el auge de la crítica cultural impulsada por la Revista *Mito* en los años 50, en donde intelectuales y artistas de diversas regiones del país se reunieron para discutir sobre literatura, pintura, teatro y cine. Justamente para 1955, Jorge Gaitán Duran, director de la revista, explica que “el deber de la crítica de cine es *ayudarle* al gran público a ver cine”, caracterizando esta escritura no como un engranaje de los distribuidores para atraer espectadores, sino dentro de una función formativa centrada en los aspectos interpretativos y apreciativos del público, considerando al cine dentro del campo del arte. (El Espectador, 20 de Noviembre de 1955, pp.7)

Las bases de *Mito* fueron importantes porque permitieron conectar la crítica de arte en sus dimensiones estéticas y discursivas con el cine no solo mundial, sino colombiano. Precisamente varios de los escritores de *Mito*, entre ellos Hernando Valencia Goelkel se convirtieron en los años 60 en críticos recurrentes de cine en revistas como *Guiones*, *Cinemes*, *Cromos* y periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador* que significa también una mutación en los análisis entre cine, arte y cultura. Para Cobo Borda, *Mito* fue pionera en la crítica de cine en Colombia: “Fiel a su tradición cosmopolita, *Mito* miró al mundo y prestó atención inteligente a este nuevo arte. Destaco, en primer lugar, el homenaje a Chaplin en su número cuatro, donde Jorge Gaitán Durán escribe sobre Tiempos Modernos y Hernando Salcedo sobre Monsieur Verdoux y Candilejas.” (Cobo Borda, 2011, pág. 5).

El crítico de cine

La herencia de *Mito* en su renovación de la crítica cultural, incide en la forma de abordar la imagen audiovisual que vemos precisamente en la emergencia de revistas especializadas como *Guiones* y *Cinemes* en los años 60. Allí se discutió de manera relevante el cine nacional sin dejar de lado el extranjero que seguía dominando el interés del público. Basta con mirar el índice de la revista para dejar claro que le dedicaron muchas más páginas al cine extranjero, sin desmeritar la labor que hicieron en apoyar al cine colombiano. No obstante, y de acuerdo a la ilustración N° 1 se ve el interés por parte de *Guiones*, que se convierte en una bandera de la crítica por apoyar la creación nacional, en momentos en que el debate era definir qué era el cine colombiano.

COLOMBIA

NECESITA

PUEDE Y

DEBE

HACER

CINE



**GUIONES Prosigue la Campaña
en Pro del Cine Nacional**

dificultó la producción y circulación de la revista por falta de financiación que residió en los aportes personales por parte de los miembros editoriales.

Además de estas publicaciones, la revista *Cromos* ofreció una amplia y detallada sección en la cual se hicieron reseñas de diversas obras, directores y actores de cine a la luz de las tendencias en el cine mundial. A comparación del periódico *El Espectador*, en *Cromos* se discutió con mayor frecuencia la realización nacional valorando el papel de la censura⁵, haciendo balances del Festival de Cine de Cartagena⁶ y presentando extensas y detalladas entrevistas a cineastas como Julio Luzardo, Alberto Mejía⁷, Gonzalo Canal Ramírez⁸ y José

En estas revistas sobresalió la voz del público a diferencia de los periódicos en que era más esporádico que incluyeran cartas de los lectores. Por ejemplo, en la primera edición de *Guiones* en 1961 se publicaron trece cartas de espectadores en las que expresan sus opiniones acerca de la revista, de las películas en carteleras y algunas preguntas a los críticos. No obstante, estas revistas no sobrevivieron a más de cinco ediciones por causas que sus redactores atribuyeron a los altos costos de publicación. El mismo problema que anunció *Ojo al cine*, revista caleña de los años 70 liderada por Andrés Caicedo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, a quienes se les

⁵ *Nueva junta de Censura* (Hernando Valencia Goelkel, Revista Cromos, enero 1960) y *La nueva junta de clasificación* (Hernando Valencia Goelkel, Revista Cromos, Enero 1960)

⁶ *Un lánguido II festival de cine* (Hernando Valencia Goelkel, Revista Cromos, 27 de Marzo de 1961), *Cartagena: festival de estrellas* (Hernando Valencia Goelkel, Revista Cromos, 21 marzo 1961), *El festival sin premios. La triunfadora es Cartagena* (Hernando Valencia Goelkel, Revista Cromos, abril 1960) *Habla el director general del festival* (Revista Cromos, 19 febrero 1964)

⁷ *Intimidaciones de la filmación contadas por Julio Luzardo y Alberto Mejía*. (Revista Cromos 20 de Abril 1964)

⁸ *Como se hizo "Esta fue mi vereda"*. (Revista Cromos, febrero 1960)

María Arzuaga⁹. La participación de críticos como Hernando Valencia Goelkel de la revista *Mito* y Ugo Barti fue vital para *Cromos*; colaboración que veremos también en las revistas especializadas de cine como *Guiones* y *Cinemes*

No obstante, en ese momento, para la prensa de distribución urbana ya era habitual tener una sección dedicada a la cartelera y a comentarios relacionados con el cine. En el caso del periódico *El Espectador*, la columna que más se mantuvo durante estos diez años fue *Cinema* del crítico Art Brill¹⁰ y el magazine dominical que reunía periódicamente artículos de críticos y realizadores como Carlos Álvarez, Hernando Valencia Goelkel, Diego León Giraldo y Umberto Valverde. Además, durante algunas temporadas las reseñas de películas que se presentaban en cartelera fueron comentadas también en la sección de agenda cultural, artes y espectáculos y en la sección B que reunía deportes y entretenimiento.

A pesar de que vemos como con el pasar de los años, se aumenta el espacio y la crítica dedicada al cine, en los periódicos abunda el formato de columna editorial en donde pueden escribir distintas personas que discuten temas variados de cultura. Tal es el caso de Manuel Drezner en *El Espectador*, conocido por su crítica de teatro y eventualmente escritor sobre cine o la posición del crítico Art Brill.

Los críticos de los años 60 en Colombia generalmente estaban formados “en la cinefilia y en el Cine Club de Colombia” como lo anota el investigador en cine, Augusto Bernal acerca de personajes como Ugo Barti y Abraham Zalzman que se identificaron por sus asiduas críticas a la censura y al cine colombiano (Bernal, 2015). Esta formación de los críticos, tan cercana al cineclubismo, significa la consolidación de redes de amistad y pensamiento que no solo da cuenta de una movilización de ideas alrededor del cine, sino de una forma política de abordarlo difundiendo masivamente a través de la prensa. Como se verá más adelante, el tipo de crítica independiente será la de mayor vinculación a los cineclubes e incluso a la realización de cine, ya que estos grupos se convertirán en semillero para futuros cineastas, justificado también por la falta de escuelas y facultades de cine.

⁹ *Para abrirse camino en el cine hay que golpear y recibir golpes.* (Leonel Giraldo, Revista *Cromos*, 15 Mayo 1967)

¹⁰ Seudónimo de Rafael Lugo Porras

No obstante, esta constante comunicación y cercanía de la crítica con los realizadores se convertirá en la piedra angular para la valoración de su papel en el ambiente cinematográfico. Para Ciro Duran, realizador de esta época, la crítica era “demasiado individualista, poco objetiva” pues “nuestros críticos, con quien más o menos nos conocemos, traen una carga emocional y pierden la imparcialidad que debe tener un crítico” (Citado en Valverde, 1978, pp. 146). La “carga emocional” a la que hace referencia Duran, será característico de la crítica de cine de este periodo, una crítica que aunque presentaba unos primeros visos de apreciación acerca del cine como arte, todavía expresaba sus posiciones políticas y sus preferencias a los estilos de los realizadores dado que tenían relación cercana con los mismos.

Esto se ve reflejado en el comentario del realizador Julio Luzardo: “La crítica sea lo que sea siempre está ligada al país, entonces pues obviamente siempre trataban con benevolencia o con menos crítica cuando era cine colombiano” (Luzardo, 2015). Carlos Álvarez menciona frente a este hecho: “cualquier crítica aparece como un parasito y cuando no contiene alabanzas, es despreciada por los autores de los films” (Álvarez, 1989, pág. 9). Estas dos posiciones evidencian la poca definición de la crítica que se movilizaba de manera subjetiva y de acuerdo a relaciones de amistad y afinidad, destacando la dependencia entre perspectivas personales y una concepción independiente del arte.

Esta posición de crítico se ve evidenciada en la figura de Hernando Salcedo Silva, director del Cine Club de Colombia por más de veinte años y al que Mauricio Duran, participante del grupo en los años 70, señala como un persona propositiva en la exhibición de cine nacional, ya que muchas veces llegaban los mismos realizadores con una película a donde Salcedo y “él programaba un ciclo, la pasaba, hacía una presentación con mil honores (...) era muy gentil en ese sentido” (Duran, 2015). Sin embargo, apunta que el Cine Club “al principio pudo haber sido más de grupo” y posteriormente quedar solo a cargo de Salcedo, lo cual nos remite a esta idea personalista de la crítica y el cineclubismo, teniendo en cuenta que él también fue crítico, investigador de cine y el primer director del Instituto Nacional de Cine y Televisión, Inravisión (Caicedo, 2012). No por nada fue considerado por su labor de más de cuarenta años en el ambiente cinematográfico como Maestro y Padre Salcedo.

Otro ejemplo que nos remite a la posición de los críticos de cine es la de Art Brill, miembro de la Junta de Clasificación durante esta década a tal punto de llegar a ser su presidente y en alguna ocasión juzgado por aceptar “viajes al extranjero por cuenta de empresas distribuidoras” y “ejercer el oficio de crítico de cine siendo a la vez miembro de la Junta de Clasificación”¹¹ (El Tiempo, 11 de Julio de 1969)

De esta manera, vemos la posición del crítico vinculada a diversas instancias tanto institucionales como personales que pueden influenciar sus opiniones, constituyendo una posición parcializada y poco objetiva cuya función social a mediados de siglo era vital en la formación de opinión pública, teniendo así, una incidencia directa en la perspectiva del espectador de cine (Estévez, 2013). Respuesta a ello son las cartas de lectores publicadas en *El Espectador* y con más fuerza en *Cinemas y Guiones*. En la siguiente carta el lector hace referencia a Art Brill:

Ojala dirigieran los comentarios de cine no solo “dos columnistas”, sino muchos otros; universitarios, profesionales, literatos, etc., (inclusive los curas, como algunas veces lo hacen). Nos evitaríamos tanta propaganda pornográfica y aprenderíamos a ver cine. Lamento decirle, que muchas veces, en los corrillos de nuestra Universidad, nos reímos bastante de sus comentarios... Da la impresión de querer ser el “pontífice máximo” de la crítica colombiana” (El Espectador, 16 de Marzo de 1968)

En el siguiente comentario de prensa, el espectador polemiza acerca de la pertinencia de hablar de cine en un medio como el periódico que a la vez publicita las películas, develando esa dificultad de separar la crítica de otras instancias como las casas distribuidoras de cine que los ubica en una posición de tensión entre la industria, el Estado y el cine como arte.

¹¹ La noticia completa: “Los cargos contra el señor Abril van desde la aceptación de viajes al extranjero por cuenta de empresas distribuidora de películas, hasta violaciones a diferentes artículos del decreto sobre funcionarios oficiales, como a los estatutos de funcionamiento interno de la junta de clasificación. Igualmente se acusa al señor Abril de haber repartido carnés de inspectores delegados entre sus amigos y ejercer el oficio de crítico de cine siendo a la vez miembro de la Junta de Clasificación” (El Tiempo, 11 jul 1969) La anterior cita permite ver las tensiones dentro del medio cinematográfico en el que personas ligadas a la crítica son mediadas por los intereses tanto de empresas distribuidoras como del Estado, es decir, que el crítico de cine también actúa como funcionario de una institución, contemplando al cine más allá de sus percepciones artísticas.

“No hay, pues, justicia, conveniencia, necesidad ni oportunidad de desacreditar un negocio ajeno, especialmente si se hace desde un periódico que cobra altas tarifas y recibe beneficios por los anuncios de publicidad cinematográfica” (El Espectador, 18 de Septiembre de 1964).

El debate del cine colombiano desde la crítica.

Según la crítica de cine de estos años en *El Espectador* y las revistas *Cromos*, *Cinemes* y *Guiones* se identificó la centralidad del debate alrededor del significado de producir ‘cine nacional’. Un debate que proporcionó diversas posiciones acerca de ¿Cómo se debe representar al colombiano? ¿Cuál es la identidad colombiana que se expresa a través del cine? y ¿Qué es un cine *realmente* colombiano? Preguntas que estarán vinculadas con los valores impuestos por la censura influenciando directamente la realización y exhibición de producciones nacionales.

De acuerdo a estos asuntos se valoran dos tipos de crítica: una orientada al oficialismo, al estar vinculado a una idea del cine promovida por el Estado, mediante la defensa de ciertos valores morales relacionados con un orden católico, en ocasiones encarnada por Art Brill en *El Espectador*. El otro tipo de crítica se denominara independiente, por su valoración a la autonomía del cine de las funciones estatales, considerándose como una disidencia política frente a esta estructura. Aquí, encontramos a Hernando Valencia Goelkel y Carlos Álvarez en la *Revista Cromos* y *El Espectador*. Estos tipos de críticas serán leídos a través de las posiciones que manifestaron a cada uno de los temas.

La crítica oficialista suele apoyar la búsqueda de un cine propio como fórmula para generar un proceso de afianzamiento en el espectador hacia la imagen que tiene del país. Así, se constituye una mirada nacionalista del cine como proveedor de una serie de elementos y significados colectivos que reafirman una identidad nacional. El oficialismo en este sentido, abogaba por la difusión de una idea de nación ‘moderna’, en la que sus habitantes actúan como individuos civilizados en un mundo en constante progreso.

“No solo con folletos vamos animar a los turistas: será necesario mostrarles que Colombia es un país de ciudades. Con gentes cultas. Con universidades y ambiente intelectual. Que tenemos unas riquezas naturales de características propias. La

música y el folclor son ricos y variados” (Diego Uribe Vargas, Revista Cromos, 11 de Septiembre de 1967)

Esta cita refleja una imagen del hombre colombiano con relación al ideal de individuo urbano, exaltando los valores intelectuales como forma satisfactoria de ver al hombre vinculado a ese mundo cosmopolita, cambiante y abierto. Bajo esta idea de individuo, se ajusta un panorama reflejo del progreso económico, al ser un país de ciudades, de arquitecturas y grandes infraestructuras, además de contar con un paisaje natural exótico. En este sentido, el cine es una herramienta que puede perpetuar a través de la imagen y el movimiento, diversos significados en torno a la homogenización de elementos y discursos recogidos de una tradición, que generalmente responde al ideal de la cultura dominante, en este caso por el Estado. Para este tipo de crítica, el cine nacional tiene la tarea de “siempre llevar un mensaje de fe y optimismo” (Alberto Mejía, El Espectador, 28 de Julio de 1963) pues un “pueblo maduro debe tener su cine propio, ya que este refleja (...) la voz de su pasado histórico, la psicología del presente, el modo de ver la vida y presentarla como mensaje fraterno a otros pueblos” (El Espectador, 10 de Marzo de 1966). Alberto Mejía, un caldense formado en cine en Brasil, comenta acerca del cine colombiano:

“...aquí hay muchas perspectivas, porque el pueblo colombiano es fértil y trabajador. Todos quienes estamos tratando de hacer cine, hemos contraído la obligación de hacer películas que le revivan la fe al pueblo; que le muestren su vitalidad; filmes que lo unan y al mismo tiempo que lo separen de ese derrotismo que nos tiene derrotados. Cuando digo, agrega Alberto, que lo unan, quiero decir que vaya cimentando la nacionalidad y el conocimiento exacto de las distintas regiones” (El Espectador, 28 de Julio de 1963, pp. 14-E-)

Una carta enviada por un lector ratifica esta función del cine, ya que no puede:

“mostrar las porquerías de la vida, es ver las cosas y justificar los acontecimientos de los hombres que somos; para eso hemos encontrado un realismo del hombre actual, artístico y poético a la vez, y hemos aprendido a mostrar la realidad de la vida, pero no en forma fría, ya que la realidad nunca puede ser fría si es vista por seres que tienen sangre y cuyo corazón late. El Cine Colombiano, es una industria tan necesaria como el café, para el adelanto cultural del país; además se hace

necesaria para el fomento y desarrollo del TURISMO COLOMBIANO. (Carta de un lector, Revista Cromos, Marzo de 1960)

Estos comentarios dan cuenta de una construcción de la imagen de acuerdo a una ética promovida por el Estado. Ética que por lo mismo, está centrada en lo que Oscar Iván Salazar denomina la *cara pública* y la *cara vergonzante* del país en relación a lo que *debe* ser mostrado a través de la pantalla (Salazar, 2012). En este sentido, se busca instaurar una identificación entre valores del individuo y elementos del paisaje que expresen una ‘colombianidad’ como motivo de orgullo. Lo dicho por Mejía, revela una concepción del trabajo como camino al progreso, consideración opuesta a la que planteó el cine documental de corte político en que sobresalió el trabajo como resultado de unas fuerzas dominantes de explotación y enajenación, visión sustentada por las lecturas marxistas que tomaron relevancia en la intelectualidad y en el arte en Colombia en los años sesenta. La carta del lector da cuenta del cine como producto de exportación que lleva consigo una imagen del país que potencia su escalamiento turístico, económico y nacionalista. En el siguiente apartado sobre la censura ahondaremos en los valores que deben ser representados por el cine en una visión oficialista.

Por otro lado, la crítica independiente se presenta en oposición a la idea promulgada por el tipo de crítica oficialista. Aunque aboga de la misma forma a la necesidad de buscar un cine con lenguaje propio, el modo propuesto para llevarlo a cabo se basa en otra perspectiva de la realidad. Según el realizador Gonzalo Canal Ramírez el cine nacional se ha “basado en un folclorismo inventado” que ha perjudicado la construcción de un medio de expresión que busque “nuestra propia psicología de nuestra propia idiosincrasia” propiciando que “la mayoría de gente que piensa en cine en Colombia esté pensando en una reina de belleza vestida de alpargatas, vestida de enaguas y con un sombrero llanero y a eso se le llama folclor” (Canal Ramírez, El Espectador, 30 de Octubre 1960)

De esta manera, se reúnen una serie de críticos y cineastas que contemplan la idea de un cine nacional que valore la experiencia individual y social del *hombre colombiano*. Carlos Álvarez hace referencia al personaje de *Pasado el meridiano* del director español José María Arzuaga, en una reflexión acerca del valor del film de aproximarse a una realidad “en contra de las tarjetas postales, babosamente almibaradas”. “La relación que magnifica

Arzuaga, realizándola en su nulidad, es la del hombre y sus congéneres. La del hombre como un ser social, como persona que necesita comunicación, calor, amistad”. En la película, según Álvarez, se puede “dar cuenta de la pequeñez del hombre para combatir con sus solas manos, de su desamparo y de la impotencia por integrarse y que lo integren en un contexto social” (Álvarez, 1989, págs. 31, 35)

Para Diego León Giraldo, realizador del documental *Camilo Torres* (1966) el cine colombiano debe ser un cine “que encara la realidad, que se enfrenta a las situaciones nacionales y las discute, tiene que ser lógicamente un cine político” (El Espectador 23 de Noviembre de 1969) El cine político en este sentido, es una renovación del documental al ser un “camino directo para encontrar el rostro colombiano que necesita ser mostrado, para que nuestro cine deje el tono amanerado y falso que hasta ahora sustenta y se convierta en algo digno y valiente" menciona Carlos Álvarez. (El Espectador, 21 de Abril de 1968)

Con los comentarios proferidos por estos críticos damos cuenta de cómo el cine colombiano y en el caso de Álvarez, específicamente el documental, debe estar basado en un estilo de realismo social, influenciado por la corriente latinoamericana del momento en que la realidad se debía expresar por medio de un arte popular que movilice a las masas de acuerdo a las situaciones que no filma el poder de los gobierno: la pobreza, la corrupción, la represión, entre otras problemáticas. En este sentido, el realismo era resultado de una relación entre el texto y el mundo histórico (Nichols, 1997) en el cual se fortalece la labor del realizador y será estandarte para separarse de la tradición y los modelos instituidos por la generación de los ‘maestros’. La posición radical de Álvarez da cuenta de esto:

(...) un 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 si quiera en cortos en 16 mm que los redimieron de sus obligaciones comerciales y que fueran verdaderamente “su” obra. Pero esto no ha ocurrido ni ocurrirá, porque esta generación no tuvo la necesidad de expresarse o lo que es peor y que puede verse claro, que nunca tuvieron nada que expresar. (Carlos Álvarez, El espectador, 11 de agosto de 1968)

De esta forma, la labor del realizador se vincula al prototipo erigido en los movimientos de cine europeo de posguerra pero sobre todo del Nuevo Cine Latinoamericano, en el que un

factor técnico será determinante para ejercer otro tipo de cine. El formato de 16 mm por ser de menor dimensión y más económico que filmar en 35 mm en que generalmente se hacían las películas comerciales para pantalla ancha, facilitaba la producción denominada ‘cine urgente’ en la que se trabajaba con bajo presupuesto y en la que el cineasta era un sujeto crítico, con una postura política e ideológica definida y atento en la calle a captar cualquier acontecimiento.

Álvarez (1975) en su texto “El tercer cine colombiano”, en una especie de manifiesto postula entre otras cosas que el cine latinoamericano debe ser político y documental, que evoque la idea y la problemática en cuatro minutos y hecho en mínimas condiciones. (Álvarez citado en Frías, 2013) Aunque Álvarez es el mayor representante de esta radical postura, sí refleja una mirada hacia el cine del cual algunos realizadores colombianos como Marta Rodríguez y Jorge Silva, Diego León Giraldo, y posteriormente los realizadores caleños Carlos Mayolo y Luis Ospina, con otros recursos metodológicos y estéticos, son participes.

Con lo anterior, percibimos una crítica abanderada por las posturas políticas radicales de la época, que es independiente en su intención de distanciarse de las estructuras oficiales que controlaban el cine. Una crítica publicada en algunos periódicos como en las secciones de Magazine Dominical de *El Espectador*, pero con importante presencia en *Cromos* y en las revistas especializadas en cine. Una independencia sujeta en la idea de que el cine como lenguaje debe responder a una contracultura del establecimiento, postura que subvierte las funciones que los gobiernos le habían otorgado.

1.3 La censura

La censura al cine en Colombia data desde las primeras décadas del siglo XX en que los gobiernos ya fueran liberales o conservadores orientaban las obras cinematográficas que se exhibían al público. En un gobierno y una sociedad que se regía por valores católicos como el caso colombiano, el papel de la Iglesia fue fundamental para controlar moralmente al espectador de acuerdo a las imágenes que este recibía. Hasta los años 50, la Iglesia y el

Estado eran las instituciones mayoritarias en la Junta de Censura,¹² reformada a comienzos de los años sesenta por el gobierno de Alberto Lleras Camargo con el nombre de Junta Nacional de Clasificación de Espectáculos Cinematográficos adscrita al Ministerio de Educación, pues era “necesario sustituir tal organismo (Junta anterior) por otro que corresponda mejor a los fines que se persiguen y se adecue a las circunstancias actuales”¹³.

Parte de esos fines se pueden leer en las reformas más comentadas en periódicos como *El Espectador* y en las revistas *Cromos* y *Guiones* en las que se discutieron aspectos relacionados por ejemplo, con la nueva conformación de la junta que había sido modificada con la inclusión de nuevos miembros. La Junta había quedado compuesta por cinco personas que representaban cada instancia: Ministerio de Gobierno, Educación Nacional, Arzobispo Primado de Colombia, Asociación Nacional de Universidades y Asociación de Escritores y Artistas de Colombia. Ante este hecho la crítica de cine se manifestó discutiendo la falta de una perspectiva ofrecida por personas expertas en cine.

La composición de la nueva Junta no dice nada, mientras no se conozcan sus atribuciones y procedimientos (...) una vez más, no figura en ella ningún representante de las actividades cinematográficas propiamente dichas: ni distribuidores, ni exhibidores, ni técnicos, ni comentaristas de cine.
(Hernando Valencia Goelkel, Revista *Cromos*. Enero de 1960)

En correspondencia, la nueva organización denota un cambio en la distribución de poderes que representa simbólicamente los intereses de cada sector social del país: lo político, educativo, católico e intelectual; dimensiones que permiten entender la función social del cine en Colombia. No obstante, con la reacción de Valencia Goelkel se evidencia la discusión en torno al cine como arte autónomo, en tanto debe estar valorado por personas formadas y relacionadas en el cine, disociando de esta forma el objetivo del cine dominado por el Estado.

¹² La Junta Nacional de Censura durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla estaba conformada por cuatro personas en representación del Ministerio de Educación, otras cuatro designadas por el Arzobispo de Colombia y dos por la Asociación Nacional de Artistas y Escritores.

¹³ Decreto 0043 de 1960 En: Ministerio de Educación http://www.mineduccion.gov.co/1621/articles-103621_archivo_pdf.pdf

Con las reformas de la junta se refleja la valoración de nuevas posiciones por parte del Estado en la regulación del cine sin que podamos considerar con ello una transformación en el enfoque y metodología de la junta. En el decreto y durante la vigencia del mismo, no se hicieron precisos los criterios con los cuales calificaban una obra audiovisual, ya que constataban que la junta daría sus propios reglamentos y tenía la facultad de “abstenerse de clasificar una película cuando la considere manifiestamente inconveniente”¹⁴ otorgándole un aire ambiguo a sus clasificaciones al no definir lo que consideraba como ‘inconveniente’.

Además de esta reforma, fueron acalorados los comentarios de críticos como Ugo Barti y Abraham Zalzman en *El Espectador* y Hernando Valencia Goelkel en *Cromos*, acerca de cambios como la creación de categorías de edad y la selección de películas de acuerdo a la cantidad de habitantes del lugar. El decreto delimitaba que “las películas clasificadas en la categoría D (dirigido a personas mayores de 21 años) no podrán ser exhibidas sino en las salas de primera categoría y en ciudades que pasen de cien mil (100.000) habitantes.” (El Espectador 17 de Enero de 1960). Ante esto Valencia sienta una posición disidente y comenta:

(...) es menester que la aldea siga siendo baluarte de las ideas sanas, de las ideas respetuosas, de las ideas tradicionales, de la falta de ideas. Si la ciudad es inconforme, caprichosa, exigente y escéptica, nada puede hacerse ya contra esta situación; pero sí es posible intentar una estratificación del país, un corte radical entre el país urbano y el país campesino” (Valencia Goelkel, Revista Cromos; Enero de 1960).

Para Valencia, el control del Estado hacia el cine de acuerdo a la diferenciación entre campo y ciudad es reflejo del carácter conservador acerca de las percepciones que se tienen del ciudadano y el campesino. El discurso perpetuado recae en la concepción cosmopolita e intelectual del individuo urbano que tiene derecho a recibir un tipo de cine categorizado para mayores de 21 años y en cambio el campesino, ‘baluarte de las ideas sanas’ debe seguir atado a la visión tradicionalista y asilada en que se destaca la noción de su pasividad a posiciones críticas frente al mundo.

¹⁴ Ibidem

La reproducción de estos discursos se convierte en bastón para el Frente Nacional en su intención de apaciguar los sentimientos políticos que había despertado en los campesinos una intensa actividad social. En sus consideraciones acerca del campesinado en Colombia a mediados de siglo, Camilo Torres anuncia que la violencia bipartidista “ha desencadenado un proceso social imprevisto por las clases dirigentes. Ha despertado la conciencia del campesino, le ha dado solidaridad de grupo, sentimiento de superioridad y seguridad en la acción.”¹⁵ Hechos que subvirtieron el orden oficial al desafiar la idea conservadora que se tenía del campesino, emergiendo como actor político en el escenario social. Sin embargo, como veremos en el último capítulo el cine de los años sesenta reprodujo una idea del campo ligada a esa visión romántica conectándose con los intereses del Estado de profundizar esa concepción y además de estratificar socialmente al país.

Continuando con las críticas en prensa, Abraham Zalzman hace referencia a las proyecciones que serán presentadas en salas de primera categoría, más costosas y con acceso único a personas mayores de 21 años: “mientras se hacen estas limitaciones absurdas y se establecen estas categorías, algunos estudiantes universitarios que carecen de medios económicos se quedan sin poder entrar a estas exhibiciones” (El Espectador, 10 de Enero de 1960) Y Barti menciona: “el ciudadano colombiano que frecuente las salas de cine de segunda clase, por la forzosa circunstancia económica que lo constriñe, está excluido por el decreto 0043 del acceso a los films clasificados en la categoría D”. (El Espectador, 17 de Enero de 1960) Con ello, podemos clarificar esa forma de estratificación social por parte del Estado en la que el acceso al cine está determinado por la clase social y la distinción entre campo y ciudad haciendo evidente el proceso de expansión socio-demográfica que vivía Bogotá, en el que además se transformaba en epicentro cultural e intelectual del país.

De esta manera, se revelan dos cosas: La primera, la posición de la crítica de cine hacia el papel que la junta de censura había venido desarrollando en Colombia y que calificaron de “inquisitorial, retrograda y abusiva” (El Espectador 19 de Septiembre de 1964) y la segunda, de ser un “conjunto de personas que creen que solamente ellas tienen suficiente fuerza moral para evitar ser pervertidas por una película.” (El Espectador, 10 de Marzo de

¹⁵ Tomado de la revista La Gaceta, año III, nº 16-17, sept.-oct.-nov.-dic. 1966, Bogotá, Colombia. En la página web <http://www.filosofia.org/hem/dep/pch/n01p004.htm>

1964). Aunque en adelante veremos las distintas perspectivas que presentó la crítica acerca de la censura, sí predominó una posición opositora que discutía los valores y las nuevas disposiciones bajo los cuales se calificaba al cine, ya que aparentemente seguía “con el mismo carácter eclesiástico-gubernamental de la antigua junta” (Valencia Goelkel, Revista *Cromos*, enero 1960) manteniéndose como autoridades morales y políticas de la sociedad.

Durante la década se hicieron presentes distintos puntos de vista de acuerdo al papel de la censura sobre el cine. En el caso de las revistas especializadas como *Cromos*, *Guiones* y *Cinemes* fue más frecuente la publicación de comentarios en oposición a la labor de la junta. Esto también se debe a la formación en cinefilia y cineclubes de críticos como Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva, Ugo Barti, Marta Traba, Carlos Álvarez, entre otros personajes que no solo estaban ligados al cine sino también al campo intelectual y artístico del país. En el caso del periódico *El Espectador* la situación se dividía teniendo en cuenta que el crítico Art Brill mantuvo de forma casi permanente su columna *Cinema* y durante casi el mismo periodo ocupó posiciones importantes dentro de la junta de clasificación.

Retomando el tema de las reformas, la intención por parte de la junta de definir su función a la de ‘clasificación’ de películas buscaba dejar la etiqueta de censurador, expresando su labor como simplemente “abstenerse a clasificar”. No obstante, notaremos cómo esta organización continuó en una tarea de regular los contenidos que estaban plasmados en la pantalla, ya que dentro de esta idea de lo “inconveniente” está la pretensión del *deber ser* del cine que manifiesta la tensión entre la realidad y el “orden necesario de las cosas” y, que como vimos era fuertemente discutido por la crítica de cine.

La “inconveniencia” de temáticas e imágenes se entendía dentro de una idea de moralidad que estaba ligada a la tradición de un país profundamente confesional y católico. No obstante, esta concepción va más allá de su constitución a través de una moral católica para concebirlo en su dimensión orientadora del comportamiento humano del cual, el cine debía dar cuenta. Es decir, dentro de su función educativa estaba ser coherente con el estado moral y político de la sociedad. Asimismo, durante este periodo se evidencia un modo de censura política en correspondencia a una idea de nación, que aunque tiene como base el orden moral, se rige en un valor normativo de cómo debemos expresarnos como

colombianos, como nos vemos a través de la pantalla y de qué manera debemos captarlo como espectadores. De esta manera, veremos que a la luz del cine colombiano, la censura parte de una perspectiva moral para posicionar también una censura política.

Según la mirada que nos ofrece la crítica de cine, captamos la temperatura en los distintos niveles de censura de acuerdo a las discusiones alrededor de lo “inconveniente” y lo inmoral a través del cine.

(...) las películas que se basan en el divorcio, la seducción de la mujer, la infidelidad, la impudicia, el homosexualismo, las bajas pasiones, y en general el relajamiento de las costumbres, pretenden destruir nuestra forma de vida social o lo consiguen sin pretenderlo (...) así el espectador se encuentra sumergido en una cantidad de creaciones, buenas, malas y pésimas, que han producido sobre la masa efectos más que perniciosos. (Lucy García Rico, El Espectador, 07 de Agosto de 1960)

La junta nos quita de los ojos imágenes donde se trate del sexo y sus problemas (...) y aquellas escenas en que la violencia del hombre se pone de bulto (...) y atente contra nuestras creencias religiosas (Revista Guiones, 15 de Julio de 1961)

Con las anteriores posiciones, se evidencia una regulación moral de acuerdo a temáticas relacionadas con la sexualidad en referencia a la forma en que se debe presentar el cuerpo, particularmente el de la mujer que en el cine comercial hollywoodense y mexicano solía ser presentado en disposición de seducción y vanidad, factor de molestia para la junta. La violencia en su relación con el conflicto y la criminalidad es también una dimensión censurable ya que demuestra las ‘bajas pasiones’ en la acción del individuo en donde parece no integrarse la racionalidad con que debe actuar y resolver. La concepción de estas ideas aparte de recaer en una diferenciación entre el bien y el mal se justifican ante la consideración del cine como incitador y no como producto de la sociedad. Esta relación se ve demostrada en la certeza de que el cine impulsa la acción y no que la creación audiovisual es impulsada por un conocimiento previo de lo social. Según estas ideas, las películas con excesiva violencia y sexualidad pueden influenciar al espectador a realizar dicha acción sin el poder de discernir entre la fantasía y la realidad.

La junta no piensa sino en desnudos, escenas de alcoba y todo lo que tenga que ver con el sexto mandamiento, y que en cambio deja pasar las películas de violencia, que enseñan “los trucos para robar y las tácticas para asaltar”, que han convertido a nuestros maleantes en “virtuosos” del crimen. (Art Brill, *El Espectador*, 20 de Abril de 1967)

Para no entrar en más detalles, digamos que en “Raíces de Piedra” los carteristas¹⁶ locales van a tener más que una enseñanza, un estímulo, a nuestro juicio también innecesario, pues en Bogotá están haciendo su agosto sin necesidad de acicates” (Art Brill, *El Espectador*, 25 de Julio de 1964)

Este discernimiento entre la realidad expresada a través de la pantalla y el efecto en el espectador se relaciona con la pertinencia que encuentra la junta de clasificar las películas de acuerdo a la edad y que va muy vinculado a la figura de la juventud en la sociedad. Las siguientes consideraciones de juventud se harán a la luz de las discusiones que se dieron en la prensa que aunque no se basa en la concepción del discurso como práctica, sí permite leer el cine en su relación con un tipo de público. Citando a la cineclubista Lucy García Rico en su comentario presentado en *El Espectador* acerca de la juventud en relación a la censura, puntualiza que nunca serán suficientes los esfuerzos para alejar al joven del “envilecimiento” propio del ser humano en donde “el amor libre, el divorcio y la pasión sin freno” son “vistos y representados con peligrosa simpatía”. (García Rico, 07 de Agosto de 1960)

En consecuencia, Heliodoro Marcel en una columna en este mismo periódico y días después de publicado el comentario de Lucy García aporta a la discusión acerca de la orientación moral de los jóvenes, que según él, andan expuestos a un paradigma de libertad e individualidad propio de occidente que afecta la dirección ‘sana’ de la juventud. Marcel le llama a esto ‘ideas personales’ como referencia a la justificación de la juventud a su pensamiento y acción, a las cuales, menciona, solo se puede llegar a ellas partir del “estudio continuo” y de la “educación muy bien dirigida” pues la “fogosidad y fuerza” de los jóvenes si no están bien encaminadas es “materia apta para todas las corrupciones: es el

¹⁶ ‘Carterismo’ hace referencia al hecho de robarle carteras a mujeres en la calle, situación que se ve representada en la película *Raíces de Piedra*.

árbol de la sociedad que tambalea porque sus raíces están carcomidas por los insectos de los vicios y regadas por las perniciosas aguas del libertinaje. ”Siguiendo esta línea, la juventud en su origen desorientado comienza a formarse a través de la norma y la moral, siendo el cine en palabras de Marcel un ‘artista’, un ‘experto ingeniero’ que encauce las “pasiones desordenadas”. (Lucy García Rico, El Espectador, 14 de agosto de 1960)

De esta manera, desde la crítica acorde a la censura, se presenta una discusión alrededor del espectador joven ligado a la función edificadora del cine. Esta discusión expone la relevancia durante estos años de la juventud como agente social y político, expresada en el fortalecimiento en la figura de *estudiante* ligado a la universidad como espacio político, intelectual y cultural.

Esta trascendencia de la participación social del joven está vinculada a la emergencia de movimientos culturales que se expresaron a través de la música, el arte, la libertad sexual, las sustancias psicoactivas y la lucha política enlazada a la protesta universitaria. Estas tendencias provenientes de Europa y Estados Unidos fueron acopladas por ciudades latinoamericanas y en Colombia se vivió con las manifestaciones de grupos juveniles en lugares como Medellín, Cali y Bogotá (Tirado, 2014). Si bien no se puede generalizar al joven bogotano como participe de todas estas manifestaciones, sí percibimos un aire de discusión y preocupación frente al ambiente juvenil de los años sesenta que pone sobre la mesa el debate frente a la libertad y la orientación de las nuevas generaciones.

No obstante, esta fijación por la formación de los jóvenes no inicia en estos años. En el plano de la política la necesidad por dirigir a la juventud, fuertemente vinculada al papel del cine y otras expresiones artísticas, tiene su tradición en el marco de la política cultural que implementó la república liberal en los años 40. En ella se manifestó el uso político y masivo de medios de comunicación como la radio, la música y el cine que mediante el programa escuelas ambulantes se pudo extender por distintos departamentos del país (Silva, 2005). Este proyecto político de la cultura sentó sus bases en la educación escolar como eje vital en la conservación de un orden social, lo cual supone el aumento de la representación del niño y el joven durante los años 60 en el plano de la producción de cine nacional.

Dentro de esta comprensión acerca de la moralidad que distintos actores de la sociedad tienen que encarnar también se percibe una censura política con relación a la imagen de la

nación en su construcción de identidad. Este tipo de censura no solo abarca la exhibición de cine, sino que se traslada a una problemática de autocensura por parte de los realizadores afectando por consiguiente la producción de cine colombiano y dejando al público en varias ocasiones a merced de las películas adecuadas al establecimiento.

El siguiente comentario anónimo refleja de antemano una concepción alrededor de la condición que debe tomar el cine colombiano. La referencia es a partir de la película *Tres cuentos colombianos* (1963) de Julio Luzardo y Alberto Mejía.

No está de más recordar que esta película es inconveniente porque muestra al colombiano sucio y con pésimas costumbres, cuando lo que más admiran en el exterior son la buena educación y la buena presencia de los colombianos. Si alguien cree que no es así, que pida referencia a los mejores colegios de Estados Unidos, Inglaterra y Suiza, donde nuestros jóvenes estudiantes gozan del mayor prestigio. La realidad no debe ser desvirtuada y menos pretextando que es para hacer arte. El único arte que vemos allí es el arte de poner sucio al que es limpio, y de mostrar mal educado al que es toda una dama (Revista Cromos, 18 de mayo de 1964)

La censura política se ve en el carácter nacionalista que revela la expectativa de una imagen del país. La realidad en este sentido parece ser virtuosa en sí misma y el cine no se puede convertir en un arma que la desvirtúe, que nos desvirtúe. Y al ser desvirtuada la realidad ya no puede ser arte, sino que tiene como ‘pretexto’ el arte, reflejando una concepción que se liga al placer de lo bello y que de ningún modo puede ser “poner sucio al que es limpio”. De acuerdo a esta apreciación nos preguntamos: ¿cómo puede entonces el colombiano entender las problemáticas de la realidad? ¿A qué responde la virtud de la realidad si existe la pobreza, la explotación, el hambre? Preguntas que fueron motivo central para reconstruir una representación de la realidad a través del documental, enfrentándose a posiciones ideológicas de deslegitimación de los discursos perpetuados por el gobierno y con el objetivo de resaltar los rostros escondidos por el cine realizado previamente.

Precisamente estas tensiones empiezan a reflejarse en las realizaciones que se comenzaron hacer en los años 60 en una perspectiva contra hegemónica de la acción reguladora del Estado a través de la censura que reproducía el establecimiento de un orden moral y político, que debía ser soportado también por el cine. Esta tensión está dada por una predominancia

del cine en su dimensión educativa ya que “más que un arte, es el mejor de los maestros”. (Lucy García. El Espectador, 07 de Agosto de 1960)

Dos ejemplos permiten ilustrar esta tensión en donde se entremezcla una censura moral con una política de corte oficial. Las películas colombianas *Raíces de Piedra* (1961) y *Pasado el Meridiano* (1966) del director español José María Arzuaga fueron censuradas por la junta aludiendo a razones técnicas o a ciertas imágenes incómodas. En *Raíces de Piedra* se cortaron las siguientes escenas: “la explotación de un sacerdote a sus feligreses para construir una iglesia, el lanzamiento de unos locos del manicomio por exceso de locos”; la destrucción de un rancho por una retroexcavadora y el desalojo de los habitantes del barrio por parte de una firma urbanizadora para construir allí casas nuevas, o el abandono de un niño pobre en el entierro de Clemente” (Nieto, Moreno y Torres, 2005 citado en Salazar, 2012; pág 111).

En este ejemplo, vemos distintos elementos propios de la tensión entre una versión oficial del país y otra que se acerca a situaciones e imágenes que antes no se habían experimentado a través del cine. Sin duda, la explotación de los feligreses por parte de la iglesia es un ataque a la imagen de autoridad moral, política, educativa y económica de la iglesia que no solo es figura sino que representa los valores bajo los que se constituye en su mayoría la sociedad colombiana. La imagen del manicomio está relacionada con la situación que vive Clemente, protagonista de la historia, en que su desespero por la falta de trabajo, la pobreza y la exclusión que se vive en la ciudad, experimenta una serie de sensaciones que lo llevan a una especie de esquizofrenia. Así, la escena censurada responde a una idea incómoda de sobresaturación de ‘locos’ en la ciudad y que se expresa bajo la imagen indolente del manicomio al expulsarlos.

Por otro lado, el desalojo por parte de una urbanizadora a un barrio pobre para construir casas destruye los propósitos del Estado a la rápida urbanización como expresión de progreso. No obstante, el film muestra como la construcción de esa ciudad tangible era la única fuente de trabajo para los campesinos migrantes que llegaban a ocupar las zonas periféricas, generando un proceso complejo de ajuste a la dinámica de la ciudad, dibujando así un panorama de “desarrollo urbano al mismo tiempo que de desempleo y miseria urbana”

(Romero, 2008). Estas situaciones empiezan a ser relevantes en el cine bajo la idea de enfrenar la imagen de atractivo turístico que quería promover el Estado del país.

Pasado el meridiano (1966), largometraje colombiano mencionado por varios críticos de cine¹⁷ como uno de las más importantes del periodo y que se encuentra dentro de la lista de las mejores películas proferida en 1973 por la revista colombiana ‘Ojo al Cine’, fue objeto de fuerte censura en el país. La obra retrata la serie de acontecimientos de un ascensorista en una agencia de publicidad para llegar al funeral de su madre. En el film se expresa la lógica de la publicidad en sus métodos de trabajo con los consumidores centrándose en las experiencias y dilemas de Augusto, el ascensorista, manifestados a través de los flashbacks de su pasado. El director señaló que la película fue juzgada por ser “enteramente pornográfica, un atentado al buen gusto, una crítica a una clase media, tergiversada en su comportamiento” e incluso fue tachado de “atreimiento al abordar temas equivocados” pues por su calidad de extranjero no podía tener un “conocimiento exacto” mostrando así una realidad “dilacerada y conflictiva” del país. (Revista Cromos, 03 de Octubre 1966 y 15 de Mayo de 1967)

No obstante, estas fueron las lecturas que dieron los realizadores y los críticos acerca de la posición de la censura, pues anotaron que las razones por parte de la junta eran o la calidad técnica del film (paradójico en un momento en que el país vivía una precariedad de condiciones para hacer cine) o una escena sexual, “menos real que la de “El manantial de la doncella”, que sí se dejó pasar por todas las salas del país” (Leonel Giraldo, Revista Cromos, 27 Marzo de 1967). Según Giraldo, la escena fue cortada con la intención de que pudiera distribuirse, pero aun así la censura no aceptó aludiendo a que “la película era “vulgar” porque mostraba la “corrupción moral de la sociedad colombiana”. (27 de Marzo de 1967)

En este sentido, se refleja un tipo de censura basado en la moral colectiva que actúa como velo de una censura oficial, es decir, se encuentra más naturalizado dictaminar ciertos juicios ligados a lo inmoral del film que polemizar políticamente aspectos como la imagen de la publicidad actuando de manera perversa y ambiciosa a favor de sus intereses. Los años

¹⁷ En entrevista con los investigadores en cine Mauricio Duran y Augusto Bernal, los dos mencionaron a “Pasado el meridiano” como una de las mejores exponentes de la década de los años 60 en el cine Colombiano.

sesenta, son un periodo en donde el Estado promueve un proyecto de consolidación institucional¹⁸ que se expresaba mediante el apoyo económico a la publicidad y a la propaganda, del cual la televisión tiene un papel importante también, como forma comercial y política de llegar al pueblo con un mensaje concreto.

De acuerdo a lo anterior, se retoman dos ideas en relación a la censura: la del cine como arte de lo bello en concordancia a la preservación de unos valores morales que descansan en una sociedad católica y que expresan no solo el comportamiento humano sino una visión del mundo. Por otro lado, vemos un control político por parte de la junta también expresado ante los movimientos cinematográficos surgidos en América Latina que tenían como base, propósitos políticos ligados a una militancia de izquierda que revolucionó narrativa y estéticamente el cine pero que en Colombia fueron prohibidos.

Conocido es el caso de la película argentina *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas, un documental político militante sobre el panorama sociopolítico del país. En Colombia fue censurado y el primer acercamiento al film fue la extensa reseña que escribió Marta Traba en el semanario *Marcha* y publicado por la revista *Cromos* en Julio de 1969 cuando tuvo la oportunidad de ver el film en Uruguay. Ante esto la crítica colombiana se pronunció sobre la censura que esta, y otras películas han sufrido “no porque traigan imágenes o escenas pornográficas, demasiado sensuales o dudosas, sino por una razón precisa: por su revelación social, política. Esta censura, en cambio, no deja indiferentes, así somos.” (Revista *Cromos*, 15 de Diciembre de 1969)

De esta forma, percibimos como la junta se impone a la par de sus intereses políticos como entidad del Estado expresándose no solo frente al cine mundial sino fuertemente hacia el cine colombiano que empezaba abordar una realidad que antes no había sido evidenciada por la cinematografía.

¹⁸ Durante el Frente Nacional, se dio un proceso de fortalecimiento institucional que se ve reflejado en la consolidación de empresas como Coltejer e Incora que encargaron una serie de cortometrajes publicitarios con los programas de gobierno y su labor en la comunidad. El Incora realizó distintos documentales sobre temas de interés rural (Henderson, 2006).

Capítulo 2. El público y los cineclubes en los años sesenta en Bogotá

El presente capítulo tiene como propósito la identificación de los estilos cinematográficos a los que tuvo mayor acceso el público en las salas de cine de Bogotá con el fin de analizar los gustos y la imagen del país que hasta los años 50 se había reproducido a través de la imagen audiovisual. Ir a cine fue una de las actividades más populares de la década de los sesenta en Bogotá, constatando la facilidad de acceso por gran parte de la población pero sobre todo el gusto a este medio de expresión. Lo anterior con el fin de identificar los marcos de apreciación del espectador de cine bogotano en un momento de renovación y cambio en las formas de leer la realidad social colombiana a través del cine.

Aunque el carácter esporádico de la producción nacional genere dificultades a la hora de entender en toda su dimensión el comportamiento y los parámetros de recepción del espectador respecto a la imagen del país, podemos identificar ciertas líneas de comprensión de acuerdo al tipo de cine que más se exhibía en la capital del país, la importancia de ir a cine dentro de la cotidianidad de los habitantes, al predominancia de un formato analizado en el primer capítulo y dos factores vitales de la época que movilizaron su opinión y percepción: los cineclubes y la censura.

2.1 Tradiciones y estilos de apreciación del espectador de cine en Bogotá

La tradición cinematográfica a la que se enfrentaba el espectador en Bogotá, estaba ligada al monopolio de distribución y exhibición que tenían industrias como la de Hollywood, México y algunos países de Europa como Francia e Italia. Precisamente para 1960, las salas más populares¹⁹ de la ciudad estaban en manos de las casas productoras provenientes de las industrias de estos países entre las que se encontraban el teatro Metro de Teusaquillo que estaba en manos de la distribuidora de cine norteamericano Metro Goldwing Mayer, el teatro El Coliseo especializado en cine francés y el teatro México que proyectaba películas mexicanas. (Revista Cromos, 9 de Diciembre de 1963)

¹⁹ Esta apreciación acerca de la popularidad de estas salas de cine se da de acuerdo al número de funciones que proveen los datos del DANE del año 1965 en el que se revelan que el teatro Metro de Teusaquillo tuvo el mayor número de exhibiciones con 1.172 seguido el teatro México con 1.139 y el teatro Cine Coliseo con 1.081 (DANE, 1967)

La supremacía de estos países en el cine venía gestándose cuarenta años atrás, dado que desde 1922, año en que llegó la primera película norteamericana a Colombia, el grado de exhibición creció exponencialmente en comparación a la baja producción de cine colombiano²⁰. Lo anterior, según Martínez Pardo (1978), desplazó rápidamente el gusto del público bogotano que se centraría en la atracción de un modelo norteamericano en donde predominaban temáticas de acción y suspenso como los westerns, las aventuras y el amor romántico. Este factor se instaura como reconstrucción de las formas de vinculación de los espectadores frente a una clase de cine, en donde el gusto está también vinculado al margen de distribución de películas que se establece dentro de un espacio sociocultural (Sorlin, 1985).

De esta forma, empezó a emerger un gusto muy ligado al estilo de estas industrias que se basaban en la gran publicidad de estrellas de cine a través de melodramas y westerns hollywoodenses y de la comedia ranchera que se consolidó en la edad de oro del cine mexicano. De ello da cuenta Ignacio Escobar, jefe de publicidad de Cine Colombia en 1963 en una entrevista para la Revista Cromos: “hay actores como Cantinflas, Joselito, Charlton Heston y Sarita Montiel que atraen de por sí al público, no importa el motivo o tema de la película”. Para Jaime Giraldo, gerente de Pelmex (Películas Mexicanas) “los artistas mexicanos más cotizados son: Cantinflas, Arturo de Cordova, María Feliz, Dolores del Río, Jorge Mistral. Sarita Montiel, Joselito y Marisol son los artistas españoles más taquilleros” (Cromos, 9 diciembre 1963, pág. 19).

Este aspecto que moviliza la elección del espectador hacia una sala de cine expresa de que forma el nombre de una ‘estrella’ significa dotar al personaje de un carácter de héroe o villano que dirige la atención al tipo de temáticas en que más se presenta el actor convirtiéndose en un hábito del espectador asociar estas ‘estrellas’ por las historias en las que se desenvuelven dado el reconocimiento previo que tienen (Sorlin, 1985). Este comportamiento hará parte del proceso que Sorlin (1985) llama *aprehensión de un filme* que nos permite entender un modo de percepción que no se basa en la simple identificación de actores, sino que se vincula a la construcción de ideas y universos recreados por el cine y que se convierten en una perspectiva de ficción y realidad que experimenta el público.

²⁰ Según Martínez Pardo para 1922 cuando llegó el cine estadounidense, solo dos películas colombianas se habían realizado en el país y para 1914 ya Hollywood tenía 80 casa productoras (1978; pág. 62, 65)

De acuerdo a Jaime Giraldo, gerente de la distribuidora Películas Mexicanas (PELMEX) en Bogotá, estas historias y temáticas que atraen a un público mayoritario son las de “género musical, las comedias, sin olvidar las de aventuras, sobre todo si en ellas se enlazan inteligencia y acción”. Ignacio Escobar, jefe de publicidad de Cine Colombia, mencionó: “las películas taquilleras son las de suspenso, las románticas y las dramáticas”. (Revista Cromos, 9 de Diciembre de 1963, pp. 19)

A pesar de que para finales de 1948 se habían diversificado las compañías extranjeras en Colombia con la incursión de países como Argentina, Brasil, Alemania, Rusia y España la tradición y monopolio por parte del estilo hollywoodense y mexicano había tenido ya una gran influencia en el gusto del público (Martinez, 1978). En Bogotá, Jaime Martínez, gerente del teatro Opera, ofrece algunas pistas para el análisis de la formación de cine:

“predomina en más de un 80% el cine norteamericano y, por ejemplo, una de las causas principales es que casi todos los domingos se habitúa a los niños en matinales a asistir a películas de “Vaqueros” o de comedia americana. Así (es) como a medida que van creciendo se van apegando más al cine americano que al europeo” (El Espectador, 27 de Junio de 1967)

La anterior cita da cuenta del proceso de habituación desde la niñez a un formato y estilo cinematográfico que en gran medida supone modos de apreciación que se transforman durante toda la vida. Además del horario matinal que significaba un cine apto para niños en diferencia a uno pertinente para los adultos.

En consecuencia, es necesario resaltar la consolidación del estilo norteamericano sobre la producción nacional que descansaba en ocasionales largometrajes de adaptaciones literarias, comedias musicales y dramas románticos. Además de esto, en el país existía una larga trayectoria de noticieros representado por los hermanos Acevedo en los años 30 y 40 y por Marco Tulio Lizarazo en los 50's. Los noticieros estaban ligados a una clase de cine vinculado al registro histórico dentro de márgenes de institucionalidad, propaganda y publicidad, siendo resultado de una concepción educativa y de entretenimiento del cine.

Justamente Lizarazo y los Acevedo estuvieron vinculados al programa en los años 40 de escuelas ambulantes de la república liberal que llevaba cine educativo promovido por el

gobierno a distintas regiones del país pero que sirvió de plataforma para la publicidad. Mediante camiones con parlantes y pantallas instaladas, se proyectaban las películas con algunos cortos comerciales financiadas por instituciones o empresas privadas que permitía tener sesiones de cine popular y gratuito en Bogotá, en un momento de auge de los cines de barrio que acercó la imagen audiovisual a todas las clases sociales resultado de la popularidad del cine y los precios bajos para acceder (Martinez, 1978).

Este tipo de proyecciones de propaganda institucional y de noticieros hacen parte de un tratamiento de la historia presente al centrarse en los acontecimientos inmediatos sin relacionarlos en un contexto pasado-futuro de la sociedad. Además, el formato de publicidad en que se hacían estas películas hace de su discurso e imagen una fuente de ‘conquista’ frente a una idea o imagen que se presenta de manera atractiva y benévola. En este sentido, el cine es educación y espectáculo del cual da cuenta la importancia y la función que tenía dentro del espacio social bogotano.

Esta noción de espectáculo reforzada por el modelo del cine hollywoodense configura una forma de acercarse al espacio del cine. En una serie de entrevistas de la Revista Cromos a los gerentes y trabajadores de los teatros, ellos señalan:

Se llevan los aparatos de los baños, el jabón, el papel, las toallas... Cortan las sillas con el único afán de hacer el mal. Si no les gustó la película, sientan su protesta con un navajazo en la butaca. Si pelearon con la novia en la función, lo pagan con las bancas. Esa es una lucha constante. La gente no coopera; no le gusta tener instalaciones cómodas y limpias” (Revista Cromos, 9 de Diciembre de 1963)

Aunque con este dato no podemos dar cuenta del comportamiento del público frente al gusto provocado por el film, podemos denotar una relación frente a la forma de acercarse por parte del público al espacio del cine. Para Sennett (1978) el *autodisciplinamiento del espectador* en el teatro responde a la consideración de este como espacio artístico de carácter aislado e independiente de la vida pública, lo cual nos permite hablar de la construcción de una conducta propia en un lugar particular en referencia a lo ahí exhibido. De acuerdo con ello, y por las descripciones hechas por Martínez Pardo en su libro *Historia del Cine Colombiano* (1978) acerca de los actos de desorden del público bogotano en las salas de cine en la década de los veinte, es que el espacio del cine en la Bogotá de los

sesenta no era considerado masivamente como un lugar donde se ejecutara un comportamiento de ‘contemplación artística’ como forma ritual de vincularse al sentido del lugar. Este tipo de conductas del espectador toman relevancia en un espacio social en el que ir a cine es una de las formas de distracción más populares de la ciudad como resultado de la proliferación de salas de cine desde la primera mitad del siglo XX y los bajos costos para acceder a ellas.

De acuerdo con los datos de la Revista Cromos en 1963, “una boleta de cine en teatro de estreno en Bogotá, vale lo mismo que un pasaje de bus urbano en Nueva York (...) En Nueva York están cobrando US\$5,50 por Cleopatra: \$55.00 pesos colombianos” (9 de Diciembre de 1963). En el mismo artículo proveen la información acerca de los costos de las boletas de cine de acuerdo a las categorías de cada sala en Bogotá que oscilaron entre \$4.00 pesos colombianos hasta \$1.00.²¹

Según los datos analizados por la *Revista Cromos* del Boletín Mensual de Estadística del DANE de ese año, “en los 74 salones de cine de la ciudad y demás del país, se dieron en 1961, 341.099 funciones, a las que asistieron 73.242.281 espectadores, que pagaron en total \$97.231.695. (Lucy Nieto de Samper, Revista Cromos, 9 de Diciembre de 1963) Este dato hay que situarlo en un momento en que el país contaba con 18 millones de habitantes expresando lo frecuente y cotidiano de ir a cine tanto en Bogotá como en algunas regiones del país.²² Sin embargo, la importancia de ir a cine no significó que la asistencia a cine nacional sea igual de frecuente, veremos que el cine colombiano y particularmente el documental no tuvieron tanta circulación para lograr llegar a un público amplio.

En el país aún no se registran datos suficientes que den cuenta de la cantidad de espectadores que asistieron a ver películas colombianas durante estos años. La única fuente cuantitativa que se encontró sobre asistencia de público a cine colombiano es la hecha por

²¹ La noticia completa describe los precios y los tipos de sala de la ciudad: “Son 23 teatros de primera categoría, donde la boleta vale \$4.00 y a veces más, según si la cinta es algún pre-estreno extraordinario o alguno de largo-metraje, con que con tanta frecuencia nos regalan las casas americanas. Hay 36 teatros de cine continuo (alternan cine de estreno con el de años y meses pasados) (...) en estos las boletas valen, en general, \$2.50, aun cuando hay unos cinco teatros en que solo cobran \$1.00.” (Lucy Nieto de Samper, Revista Cromos, 9 de Diciembre de 1963)

²² Para 1965, el DANE en su informe *El cinematógrafo en Colombia* registró que las salas de cine de todo el país tuvieron 80.074.070 de asistencias concentrándose en departamentos como Antioquia, Atlántico, Bolívar, Caldas, Cundinamarca, Norte De Santander y Valle del Cauca.

el realizador Julio Luzardo²³ sobre películas de ficción y alguno que otro largometraje de corte documental. Y para el caso de los cortometrajes de carácter político como el de Marta Rodríguez, Jorge Silva, Diego León Giraldo, Carlos Álvarez contamos con los relatos de las entrevistas en las que se proveen experiencias personales sobre el tema.

En los datos de Luzardo, la película más taquillera de esa década fue *Un Ángel de la Calle* (1966), con 178.000 asistentes, seguida de *Tres Cuentos Colombianos* (1962) de Julio Luzardo que reunió 86.000 personas, luego *El Río de las Tumbas* (1965) del mismo director con 46.000 espectadores, para finalizar con *Bajo la Tierra* (1968) dirigida por Santiago García y considerada un fracaso de taquilla al contar con 1.600 espectadores. Estas referencias cuantitativas están ligadas a diversos factores como el número de salas donde fueron proyectadas y el tiraje de copias de una obra cinematográfica:

Uno podía durar dos años dando la vuelta al país con muy pocas copias (...) Yo no hice sino dos copias de *El Río de las Tumbas* y con eso lo mostré en todo el país, lo mismo con *Tres Cuentos Colombianos*. (Entrevista Julio Luzardo, Junio 2015)

De estas cintas es importante mencionar el efecto de *Un ángel de la calle*, obra basada en una radionovela de gran acogida en años anteriores y que supusieron un factor de atracción para el público según la crítica de la época citada por Martínez Pardo (1978). No obstante, al desligar este aspecto de estrategia comercial, el éxito de taquilla de esta película refleja la tradición radial de la sociedad colombiana, convirtiéndose junto con la prensa, en uno de los medios de comunicación más masivos desde los años 30. “Nosotros somos educados auditivamente, no visualmente” menciona el investigador en cine Augusto Bernal (2015) sobre la relación de la radio y la imagen audiovisual que se manifiesta claramente en los años 60 con el papel de Radio Sutatenza, una cadena radial de cobertura nacional fundada por sacerdotes a finales de los 40 en Boyacá y que rápidamente se convirtió en una de las emisoras más acogidas por la población rural (Henderson, 2006). Esta relación mencionada por Bernal está evidenciada en el hecho de que el auditorio de Radio Sutatenza en Bogotá fue por años sede del Cine Club de Colombia, convocando a distintos cine foros y reuniones con fines culturales.

²³ Fuente: CadBox – Cine Colombia – Archivo Julio Luzardo. Publicados en la página web http://cinecolombiano.com/taquilla_1962_2015/

Esta situación refleja dos puntos: la primera es la adecuación del auditorio de Radio Sutatenza para las sesiones del cine club. Esto es interesante porque aunque no fue constante, los cineclubes, como el de la revista Guiones, proyectaban películas que habían sido censuradas por la junta de clasificación y la Iglesia, lo cual resulta curioso que precisamente esta última propicie espacios para las reuniones cineclubistas. No obstante, la radio en Colombia, particularmente Sutatenza, estuvo vinculada a un proyecto nacional de educación popular en el que el componente cultural como la música, las radionovelas, el teatro y el cine fueron factores educativos y formadores de opinión pública, lo cual fue parte esencial del acervo del espectador de cine de la década de los 60.

Este carácter del cine se vio reflejado en los numerosos cortometrajes educativos²⁴ hechos durante los años sesenta en el que la imagen audiovisual era ante todo una herramienta edificadora del individuo. A comparación del cine argumental de corte social y político que empezaba a tomar fuerza en estos años, el cine formativo y propagandista del gobierno tuvo difusión en las salas comerciales del país pues eran pagados por las mismas instituciones que aseguraban su exhibición previa a las películas centrales. El columnista Agustín Callejas en referencia a los documentales de la Universidad Nacional hechos en los primeros años de la década del sesenta comenta: “varios documentales se han elaborado, pero estos han sido de ‘circulación cerrada’. (...) Ojala algún día los veamos en los cines no como cierta mala propaganda sino como testimonio de arte” (El Espectador, 06 de Enero de 1963)

El análisis acerca del alcance de esta clase de documentales en la ciudad de Bogotá, están mediados por la información de algunos realizadores acerca de su experiencia personal en la distribución de sus films. Mauricio Duran, explica que el realizador de cine Carlos Álvarez “tenía organizada una red, iba a sindicatos donde trabajaba mucho, también muy enlazado con la militancia política, entonces cargaba ya no necesariamente su fusil, sino

²⁴ Entre estas obras audiovisuales con fines puramente educativos se encuentran: *Construyendo el mañana* (1962) de Alberto Mejía, *Un amigo de la comunidad* (1963) de Alberto González sobre las juntas de acción comunal, *Frutos de la reforma* (1963) de Julio Luzardo sobre los cuatro proyectos del INCORA en el campo, *Al servicio de la infancia* (1963) de Alberto Mejía acerca de los progresos y desarrollos de una compañía de alimentos lácteos, *El mejor alimento: salud y progreso* (1963) de Alberto Mejía en una crítica a los modelos artesanales de producción lechera. *La tierra del hombre* (1966) de Francisco Norden destacando la labor institucional del INCORA, *Paternidad responsable* (1966) de Julio Luzardo.

cargaba su proyector de 16 mm y sus latas y empezaba a visitar sindicatos, universidades y todo eso” (Mauricio Duran, Entrevista Mayo de 2015)

Con lo anterior, Duran nos permite relacionar una militancia en la que el cine aparece como mecanismo de lucha política vinculando directamente el discurso fílmico con la actitud reflexiva del espectador, en donde el cine ya no es solo espectáculo, sino portador de un mensaje que exhorta pensamientos y acciones específicas, muy relacionadas a un ambiente revolucionario. Un trabajo muy vinculado a este fin es el de Marta Rodríguez y Jorge Silva con su documental *Chircales*, el cual llevaron a la comunidad donde se había grabado, logrando tener las siguientes reacciones:

“El descubrimiento de poderse ver en cine, que esas imágenes eran ellos. Se logró una identificación, fue una experiencia emotiva. Por ejemplo, hubo escenas muy reveladoras. Hubo gente que lloró viendo trabajar a los niños, las cosas más cotidianas tomaron otro sentido.” (En Valverde, 1978, pp. 350)

De esta forma, el acercamiento al público está estrechamente ligado a la interacción entre el cineasta que objetiviza a la comunidad a la que llega, definida por ciertas condiciones económicas, culturales y políticas en el que lo visto a través de la pantalla es un distanciamiento a aquello naturalizado de la vida cotidiana que consideramos propio. Además hay que tener en cuenta que según los relatos de Rodríguez y de Gabriela Samper en su experiencia con *El páramo de Cumanday*, muchas de estas comunidades nunca habían tenido contacto con el cine.

Rodríguez (1978) comenta sobre los habitantes de Tunjuelito previo a la grabación de *Chircales*: “Ellos nunca habían visto cine” y Mady Samper, hija de Gabriela comenta acerca del proceso de proyectar la película en el lugar donde había sido filmado, “Ella contaba que los protagonistas de *El páramo de Cumanday*, extasiados, conocieron las primeras luces del proyector de cine y por arte de magia se vieron a ellos mismos encarnar los personajes de su propia historia” (Samper, 2010, pág 51).

De esta manera, podemos ver una incursión aun temprana del público al género documental colombiano que se encontraba en proceso de consolidación teniendo como base que todavía eran pocas las producciones que exploraban con este formato, algunas de ellas fueron

objeto de censura y no hay datos que verifique la proyección en salas comerciales, lo cual expresa una habituación incipiente frente a este tipo de discursos fílmicos. Sin embargo, esto no quiere decir que no tenga efectos, ni que se dificulte una vinculación entre la imagen y el espectador. Por el contrario, el ambiente de efervescencia al cambio social que movilizó a las masas obreras, estudiantiles y campesinas durante los años sesenta propician un espacio en el que las ideas expresadas a través de los films hacen parte de discusiones que se vivían en la calle, en las aulas y los sindicatos.

2.2 El papel de los cineclubes

De acuerdo a esta tradición cinematográfica del público bogotano y su importancia dentro del espacio social de la ciudad, un factor de formación y difusión del cine fundamental de la época es el papel ejercido por los cineclubes. Estos grupos empezaron a tener relevancia desde los años 50 con la fundación del Cine Club de Colombia en 1949 por Luis Vicens, un catalán radicado en Colombia que se rodeó de diversos grupos intelectuales y artísticos del país²⁵. Este Cine Club, el más antiguo de América Latina, estuvo liderado por Vicens hasta 1959 cuando se estableció en México, sustituyéndolo Hernando Salcedo Silva en la labor de director hasta 1987, convirtiéndose en un espacio de encuentro y educación cinematográfica imprescindible para la segunda mitad del siglo XX (Caicedo, 2012).

De esta manera, los años 60 se convierten en un periodo vital para la divulgación y la formación del cineclubismo al ser de los pocos, por no decir el único espacio, que propiciaba no solo la proyección de películas, sino el encuentro de diversos personajes alrededor del cine, entre los que se encuentran actores, directores, críticos y profesores universitarios. Para 1960 había en la ciudad de Bogotá cerca de cinco cine clubes; El Cine Club Universitario, Cine Club de Bogotá, Cine Fórum de la Nacional, Cine Fórum de la Universidad Javeriana y Cine Fórum de Acción Católica (El Espectador, 07 de Mayo de 1960), siendo desde este momento, progresiva la conformación de grupos, por ejemplo, resultado de las revistas *Cinemes*, *Guiones* y de la actividad cultural en las universidades.

²⁵ Luis Vicens fue amigo de Álvaro Mutis, Álvaro Cepeda Samudio, Hernando Valencia Goelkel, Gabriel García Márquez, Hernando Salcedo Silva, Jorge Zalamea, entre otros personajes de la vida intelectual y artística, permitiéndole conectarse con grupos de varias latitudes del país, no solo en Bogotá. Labor destacable teniendo en cuenta que para esos años la comunicación entre diferentes ciudades estaba marcado por un fuerte regionalismo y centralismo hacia Bogotá (Caicedo, 2012).

Según la experiencia de Mauricio Duran, cineclubista de los años setenta, estos grupos estaban conformados por “un público de personas mayores que son cinéfilas, y el público universitario que son el grande; el gran público” (Entrevista Mauricio Duran, mayo 2015) La universidad, en este sentido, representó un semillero de formación cinematográfico en un país que no contaba con escuelas de cine. Esta figura de medio universitario empieza a tener relevancia dada la importancia de la universidad como un espacio de ejecución política, cultural e intelectual que toma fuerza en los años 60 fomentado también por el aumento de estudiantes universitarios en el país y de la progresiva presencia de mujeres en las aulas²⁶ (Henderson, 2006; Tirado, 2014).

La consolidación de la universidad como espacio cultural se ve reflejado no solo en la cantidad de cineclubes que se fundan en ellas y que supone la participación por parte del estudiante como público, sino que además se empieza a reflejar en la producción de cine nacional como en el caso de cortometrajes como *Carvalho* (1969) de Alberto Mejía, *Asalto* (1968) de Carlos Álvarez y *Camilo Torres Restrepo* (1966) de Diego León Giraldo que documentaron algunas protestas y movilizaciones estudiantiles que constituye una mirada de este actor como agente político en el escenario social.

No obstante, la universidad no solo es un espacio de difusión y reunión de público, sino además, un modo de educación cinematográfica que será importante en la realización documental. El caso del fotógrafo y cineasta Jorge Silva es pertinente resaltar, nacido en Girardot, llegó a Bogotá y desde temprana edad se vincula a los cineclubes de la ciudad. Esta formación tiene su primer resultado con *Los días de papel*, (1964), una historia que en sus palabras “era un apunte para un esbozo mayor sobre un gamín” (En Valverde, 1978, pp. 312). En la entrevista que les hace Umberto Valverde, Marta Rodríguez comenta sobre ese film: “yo lo había criticado por ser un poco esteticista, muy dado en su formación de cineclubes”, esteticismo que para Silva era “hueco, gratuito” pero efectivamente coherente con el aprendizaje recibido en estos grupos. De acuerdo a los relatos de estos dos realizadores, el encuentro artístico que mantienen está mediado por el conocimiento teórico

²⁶ Álvaro Tirado ofrece datos para dar cuenta del cambio cuantitativo en las matrículas universitarias durante estos años “En 1960 eran 23.013, en 1970 pasaron a 85.560 y en 1976 pasaron a 212.760 (...) por primera vez la mujer ingresó masivamente a las universidades, aunque todavía en 1965 el 80% de los estudiantes de la Universidad Nacional eran varones.” (Cataño, 2005 citado en Tirado 2014, pp. 328)

y metodológico que recibió Rodríguez en Francia y la sensibilidad artística autodidacta de Silva. Para el investigador, Augusto Bernal (2015) “Marta tenía la forma pero Jorge el sentido”. Finalmente vemos el dialogo entre las dos formas educativas de cine imperantes de la época, la tradición de los cineclubes y la formación en el exterior.

El caso de Marta Rodríguez está relacionado con el proceso de institucionalización de las ciencias sociales que constituyeron marcos de investigación social y política que permiten entender el acercamiento de realizadores como ella, Diego León Giraldo y Vidal Antonio Rozo, en donde vemos que la representación por ejemplo del campesino, del indígena, del estudiante estuvo trazada en buena medida por las metodologías de las ciencias sociales y su vinculación con los movimientos políticos de estas comunidades.²⁷

La creación cinematográfica que impulsó las facultades de ciencias sociales se vio acompañada de una activa participación por parte de estudiantes y profesores como Camilo Torres y Orlando Fals Borda, que mantuvieron constante comunicación con los cineclubes. Esta situación se ve reflejada en las constantes noticias del periódico *El Espectador* como por ejemplo El 26 de septiembre de 1963 en la que se anunció la reunión de diversas personalidades entre las que se encuentra el sociólogo Orlando Fals Borda, el realizador Julio Luzardo y el crítico de cine Hernando Salcedo Silva evidenciando la convergencia de visiones y posiciones dentro del cine, además de la constitución de redes intelectuales y artísticas que además de estar en contacto con el público, representan el panorama cinematográfico de esta década.

Estas participaciones y relaciones nos permiten entender la comunicación entre las ciencias sociales y el cine como un momento de consolidación en el que la formalización de los estudios acerca de la sociedad fomenta un modo de abordar la realidad por parte del lenguaje cinematográfico. Esto quiere decir que la institucionalización de una disciplina está ligado a un momento en que la función social de un saber responde a una mirada legítima y colectivizada del mundo. Aquí, tanto el cine como las ciencias sociales son formas de conocimiento que han ido viviendo un proceso de afianzamiento en el escenario social configurándose, por ejemplo, en la profesionalización del saber. Como hemos visto

²⁷ Marta Rodríguez ha señalado la influencia de Camilo Torres, uno de los fundadores de la facultad de sociología en la Universidad Nacional, en su acercamiento a la comunidad de Tunjuelito, barrio que posteriormente fue escenario de su reconocido documental *Chircales* (Valverde, 1978).

durante este periodo, en Colombia se conformaron facultades de sociales paralelamente a la formación en cine de los realizadores colombianos fuera del país. Esto se dio en un momento de crisis social que se vio expresado en una politización del cine y de la actividad intelectual, erigiendo de esta forma una ética del cineasta y del intelectual ligada a un posicionamiento y compromiso político; importante vínculo para entender los sesenta y en el que ahondaremos en el tercer capítulo.

Los encuentros que vinculaban expresamente a la academia con la práctica cinematográfica se ve manifestada en anuncios como el del *El Espectador* acerca de la proyección de *Tres cuentos colombianos*, en el que se reunirían cien sociólogos con el fin de discutir el film considerado por el periódico como un “tipo de estudio para una serie de problemas de tipo sociológico en los países en desarrollo” (El Espectador, 13 de Agosto de 1967)

Esta reunión de sociólogos manifestó la consideración social de una película colombiana como portadora de una mirada de carácter sociológico y antropológico. Es decir, nos encontramos con una concepción en que el cine nacional permite entendernos a nosotros mismos, vinculando estas dos prácticas en una interrelación de interpretaciones acerca de la realidad inmediata. En este sentido, los personajes allí convocados, así como las participaciones conjuntas de profesores con cineastas y críticos de cine revelan una movilidad en donde el intelectual está en estrecha relación con el arte y los dos se conjugan en ciertos momentos para legitimarse, teniendo en cuenta que los propósitos políticos eran muy claros, lo cual definía unas afinidades concretas y una forma de participación colectiva. De esta forma, el cine por su importancia en el espacio social bogotano, se convierte en una herramienta eficaz de movilización popular, intención que unía al arte y a la academia.

Siguiendo con la discusión del cineclubismo, el grueso de participación recayó en el público formado en la cinefilia y en los estudiantes. No obstante, existieron algunas iniciativas que buscaron expandir y atraer otro tipo de público, muy relacionadas con las intenciones de realizadores como Álvarez, Rodríguez y Samper de formar a un público de clases populares que tenían difícil acceso a películas de tipo documental como las que ellos producían. En esta línea, la revista *Guiones* organizó un cine club mientras estuvo en

circulación con el firme objetivo de incluir a distintos espectadores a la discusión sobre cine.

“Los cine clubes anteriores venían funcionando con un solo objetivo: sobrevivir. Para ello recurrían a personas cuyo buen aporte era suficiente para ser “altamente consideradas”. Ahora el cine club “Guiones” se ha propuesto ser el primero y único cine club popular de Colombia, abierto a las gentes sencillas, sin pose y sin alcurnia, que deseen conocer mejor el cine, sus estrellas sus autores, sus estilos.” (Revista Cromos, 19 de Septiembre de 1963).



Ilustración 2 Revista Cromos, 16 sept 1963. Noticia: “Los martes, Cine-Club. Biblioteca Nacional.



Ilustración 3 Revista Cromos, 16 sept 1963. Noticia: “Los martes, Cine-Club. Biblioteca Nacional.

Las anteriores fotografías dan cuenta de la primera sesión del cine club Guiones, inaugurado el 27 de agosto de 1963 con la película colombiana *Raíces de Piedra*, censurada por la junta de clasificación de la época. Con ello, se confirma el propósito promovido a través de sus páginas por la revista de apoyar el cine nacional y además atraer masivamente a los espectadores tanto hombres como mujeres, según lo que podemos percibir en las imágenes. Esta variedad de público es importante resaltar en un momento en que la mujer empieza a tener un papel relevante en la vida social pública de la ciudad. En el cine empieza a verse reflejado en la iniciación de mujeres dentro del oficio de realización, teniendo en cuenta que su participación visible había descansado primordialmente en la actuación.

No obstante, con la intención de continuar el rastro acerca de la actividad de este cine club, encontramos precariedad de reseñas en prensa lo cual dificulta el seguimiento acerca del efecto y la asistencia del público, teniendo como precedente los comentarios de Hernando Salcedo Silva acerca de los numerosos obstáculos de mantener un cine club por su altos costos de funcionamiento y la dificultad de adquirir y alquilar ciertas películas, lo cual nos habla de una posible desaparición de estas iniciativas a raíz de estas causas, que afectaron de la misma manera las publicaciones de revistas. En el caso de la revista *Guiones*, llegó hasta la cuarta edición por falta de financiación (Valverde, 1978).

Entre sus labores, los cine clubes se convirtieron en un espacio de difusión cinematográfica de un tipo de cine que probablemente era difícil encontrar en las salas comerciales ya sea porque los exhibidores temían que no tuvieran taquilla o porque la junta de clasificación había impedido su proyección. El cine en un ambiente artístico e intelectual de apoyo a lo nacional fue fuertemente soportado por los cineclubes, sustentado también en la cercana relación entre los organizadores y los realizadores y de las dificultades de exhibir en los principales teatros de la ciudad.

La prensa al ser difusora de la cartelera diaria de cine de la ciudad ofrece poca publicidad al cine colombiano respecto al gran despliegue de las películas extranjeras. Además, en la mayoría de los casos la divulgación publicitaria está hecha exclusivamente al largometraje de ficción que veremos en las siguientes fotografías, en donde se presentan las películas que según la crítica del momento fueron las de más altas taquillas.



Ilustración 4 El Espectador, 3 de Junio de 1964. Biblioteca Nacional.



Ilustración 5 El Espectador, Junio de 1965. Biblioteca Nacional



Ilustración 6 El Espectador, 30 de Mayo de 1965. Biblioteca Nacional



Ilustración 7: El Espectador, 11 de Noviembre de 1965. Biblioteca Nacional

Este despliegue de publicidad se contrasta con la baja proyección del documental colombiano, teniendo en cuenta dos razones: La primera, es que al ser financiadas por instituciones gubernamentales y empresas privadas, su espacio de exhibición era sobre todo

en eventos cerrados donde según Augusto Bernal “se citaba a todos los empleados oficiales a que vieran eso pero más como una función institucional” (2015). La segunda razón es que la divulgación de varias obras documentales, como lo mencionamos, corría por cuenta de la actividad de los mismos directores de las películas, radicando su difusión en las relaciones de amistad y afinidad que podían tener con distintos círculos intelectuales o artísticos y la posibilidad de presentarlos en colegios, sindicatos, barrios, entre otros espacios que ellos mismos gestionaban.

Los eventos institucionales mencionados por Bernal son registrados por el periódico *El Espectador* en el que se destaca la proyección de cine documental de personas como Gabriela Samper y Francisco Norden, dos realizadores que entre otras labores se destacaron por su conjunto trabajo con instituciones como la Empresa Internacional de Petróleo (ESSO) y el Instituto Colombiano de Reforma Agraria (INCORA). Esta relación les permitía exhibición en algunos teatros pero sobre todo en una red de empresas y entidades, configurando de esta forma el fin del cine al desligarse de su espacio habitual como lo eran las salas de cine y los cineclubes a donde los espectadores van por elección propia.

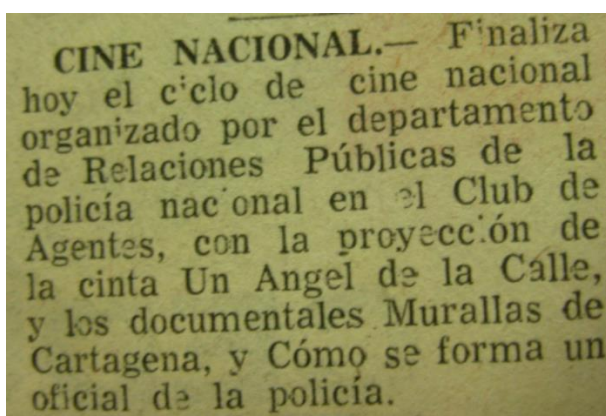


Ilustración 8 *El Espectador*, 30 de Mayo de 1967. Biblioteca Nacional

Con el fin de identificar el público asistente del cine documental y así develar su alcance, encontramos que descansa en las convocatorias promovidas por las instituciones, algunos teatros que los proyectan al inicio de las películas y a la labor de los cine clubes de apoyar la realización nacional y aquellas obras censuradas que consideran tienen valor artístico. Como se venía mencionando, el público cineclubista se vinculó por un amor al cine y por el espacio propiciado por la universidad que con el paso del tiempo se convirtió en el lugar donde más se crearon estos grupos. Para Bernal (2015) al principio la creación de

cineclubes en este lugar “cumplía con una función de entretenimiento, mas no con una necesidad de educación”, sin embargo, Diego Rojas (2015) uno de los fundadores del cineclub de la Universidad Jorge Tadeo Lozano a mediados de los setenta, menciona que aun cuando ellos estaban ligados a la línea de “bienestar universitario, nosotros decíamos “a nosotros nos interesa es el malestar universitario” en referencia al posicionamiento político que tenían frente a las directas del plantel. Lo anterior, sitúa a los cineclubes como espacios de encuentro político en un momento de auge del movimiento estudiantil, lo cual permite ver que estas figuras de medio universitario propiciaron la apropiación por parte de los estudiantes de la vocería y la organización de este tipo de grupos. Hay que tener en cuenta esta dinámica, ya que se mantuvo fuertemente en los años setenta en toda la ciudad. Diego Rojas, asiduo cineclubista de los años 70 retrata estos momentos:

“Un momento muy bonito y además muy significativo era que tu podías hacer un circuito. Empezabas los sábados a las once de la mañana en el cineclub nuestro El Arlequín, de ahí, uno salía e iba a las dos de la tarde o tres al cineclub de la Universidad Central que en ese entonces funcionaba en el auditorio de Radio Sutatenza. De ahí salíamos y siempre había un ciclo interesante en la Cinemateca Distrital y ya llevábamos tres películas y sí había tiempo íbamos donde unos amigos de una alemana que trabajaba en la embajada alemana y proyectaban todo el nuevo cine alemán, era un cineclub mucho más privado (...) entonces si tu vez uno podía despachar tres o cuatro películas fuera del circuito de cine comercial” (Diego Rojas, Entrevista en Junio de 2015)

Con lo anterior, vemos como la década de los 60 fue el periodo de germinación de los cineclubes viviendo su consolidación en los años siguientes. Cineclubes que tenían un componente de formación al espectador vinculándolo al cine bajo criterio de selección y apreciación. Hay que tener en cuenta que los primeros cineclubes del país se guiaron de los modelos europeos en donde era primordial la curaduría de películas, la emisión de volantes donde se hicieran breves reseñas y críticas, la suscripción de miembros y las discusiones finales en donde se moderaran temáticas relacionadas con aspectos técnicos, estéticos y narrativos de los films acabados de proyectar (Caicedo, 2012). Es así, como vemos que esa tradición trazada desde los años 50 se vio reflejada a finales de 1960 con la creación de la

Federación Nacional de Cineclubes²⁸ que reunió las diversas iniciativas alrededor del país. Además empezaron a conformarse cineclubes infantiles y estudiantiles lo cual enlazaba desde temprana edad un gusto y forma de apreciación al cine. Diego Rojas menciona que su participación a estos grupos empezó en el colegio:

“Hubo un cineclub estudiantil que funcionaba en el Rivera, que ahora es el teatro 58 con 13, era un teatro de la metro, muy grande y ahí funcionaba el cineclub los sábados en la mañana y los manejaba un amigo de Hernando Salcedo que era Gustavo Ibarra Merlano y hacían publicidad maravillosa, y hablar de cine. Más allá del goce mismo, era empezar hablar, pensar y leer cosas de cine” (Diego Rojas, Entrevista en Junio de 2015)



Ilustración 9 El Espectador, 27 de Junio de 1967. Biblioteca Nacional.

De acuerdo a estos ejemplos se puede establecer la incidencia de los cineclubes dentro de la formación de público de los años sesenta para adelante. Es decir, que los niños que se formaron en estos años, se vincularon en los 70 a las universidades y a los cineclubes. De esta forma, este proceso de formación del espectador con el cineclubismo se conecta con el proceso de apropiación y cambio en la realización del cine documental, teniendo como precedente que el género representaba una transformación en la concepción del cine ligándose más de cerca a sus dimensiones artísticas; aspecto que será fundamental en los cineclubes y es la reflexión del cine a través de sus elementos estéticos y discursivos.

De esta manera, vemos como el cineclubismo propicia un ambiente de encuentro en donde emergen discusiones que revelan un consenso de parámetros acerca de las formas de apreciación del cine, constituyendo así relaciones entre los participantes que son así mismo redes de pensamiento y de visiones frente al mundo y la realidad que vemos a través de la pantalla.

²⁸ *Cineclubs* (El Espectador, 3 de Noviembre de 1967)

Capítulo 3. La realización de cine documental en los años 60

*El cine colombiano tiene que dejar de ser
fútbol y traiciones, y más bien,
documental y cine-clubes*
Carlos Álvarez

El panorama para entender la apropiación del lenguaje documental en Colombia está marcado por la existencia de los elementos desarrollados a lo largo de este trabajo entre los que se encuentran la crítica, la censura, el público y los cineclubes. En este punto se retomará la realización de cine como construcción simbólica del mundo que provee una lectura de la realidad social del país en un momento de la historia.

En el presente capítulo, describiremos la figura que desempeñó el realizador cinematográfico en medio de un ambiente de fuertes cambios políticos que modificaron las prácticas sociales alrededor del cine. En este sentido, el cineasta de los años 60 se situó en una tensión entre el cine educativo y propagandista promovido por el Estado, mayor financiador de la producción audiovisual, y las iniciativas de exploración artística a través de la imagen de acuerdo a las formaciones especializadas en cine de las nuevas generaciones en el exterior. Este tipo de exploraciones constituirán la configuración de una nueva *mirada* sobre la realidad en el que el género documental será una importante herramienta para intentar testimoniar y crear un relato del mundo. En este recorrido tendremos en cuenta las trayectorias artísticas de algunos realizadores en relación a aspectos como las corrientes cinematográficas del momento y el papel coyuntural del Frente Nacional en sus intereses alrededor de los medios de comunicación, como educadores y reproductores de un proyecto nacional.

Finalmente, se hará un análisis acerca de las representaciones y los discursos del cine documental como lectura pero sobre todo como interpretación de un momento de la historia del país en el que se evidencia el proceso de reconfiguración que estaban viviendo las comunidades en el territorio, en donde la relación y diferenciación entre el campo y la ciudad será vital para entender la experiencia humana de los años sesenta.

3.1 Oficio del realizador de cine en los años sesenta.

Antes de los años cincuenta, realizadores de cine como Marco Tulio Lizarazo y los Hermanos Acevedo contaban con una formación que descansaba en sus habilidades técnicas y sobre todo comerciales. Estos personajes desde el formato noticioso y del cine educativo y propagandista profundizaron en una experticia de la cámara y el sonido trabajando estrechamente con los gobiernos con los que mantenían simpatía política.

Para los años sesenta llegan al país, colombianos con estudios de cine en escuelas del exterior sobre todo de las europeas y norteamericanas a incursionar en el medio cinematográfico dominado por los modelos de Lizarazo y los Acevedo. Para la crítica de cine a principios de los 60, los realizadores Julio Luzardo, Alberto Mejía, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Gabriela Samper, Pepe Sánchez y Jorge Pinto significaron la llegada de un equipo que la columnista de prensa Beatriz Quevedo, referenció como “los nuevos”, por considerarlos un grupo “con conocimientos bien cimentados y preparación suficiente como para poner a marchar esta retardada industria del cine en Colombia” (El Espectador, 07 de Julio de 1963)

Fue tal la esperanza, que el crítico y cineclubista Hernando Salcedo Silva a principios de los sesenta los denominó la generación de los ‘maestros’. No obstante, esta denominación era más una etiqueta, ya que nunca se organizaron alrededor de afinidades específicas acerca del cine, lo cual no nos permite leer a estos cineastas dentro de una dinámica de comunidad o grupo en donde suelen converger intereses y discusiones, sino que su referencia hace más alusión a las similitudes de sus trayectorias y a la forma en que se desenvolvían en el espacio audiovisual. Su trabajo significaba ante todo, una renovación en las formas estéticas de abordar la imagen audiovisual que ante la expectación de la crítica por este grupo, parecía que el medio se encontraba ya extenuado de la tradición de noticiosos y esporádicos largometrajes que se centraron durante años en comedias, adaptaciones literarias y dramas románticos. En definitiva, por su formación en escuelas especializadas en cine y por el apoyo que recibieron del Estado en su vinculación al cine educativo y propagandista, los ‘maestros’ aumentaron y mostraron una indagación del cine en una dimensión más amplia de la que se había explorado hasta el momento.

El vínculo que mantuvieron con el Estado y algunas empresas privadas les permitió tener asegurada una red de producción, distribución y exhibición a la mayoría de sus películas que aunque no era de gran cobertura si se logró tener proyecciones en algunas de las salas más concurridas de la ciudad como el teatro El Cid, el teatro México y El Dorado.²⁹ A partir de estos factores y del estilo que reflejaron en sus producciones, explicaremos cómo desde su labor, este grupo presentó claves para entender una transformación en el quehacer cinematográfico.

No obstante, hay que mencionar que a finales de los años sesenta, empiezan a aparecer otro tipo de realizadores caracterizados por su juventud y disidencia frente al grupo de los ‘maestros’, rechazando sus formatos y promoviendo una formación distinta del realizador. Un crítico asiduo y radical que representó esta nueva línea fue Carlos Álvarez, quien consideró que la producción de los ‘maestros’ respondió a un modelo que mantenía el statu quo del cine con relación al poder estatal y al mercado. En sus palabras habla de la decepción que le causó la labor hecha todos esos años por estos realizadores “No aparecieron por parte alguna los realizadores jóvenes, que deberían hacer por primera vez el cine en Colombia; poco hicieron los “maestros” que nunca harán el cine en Colombia (...) Pero, eso sí, la paradoja que no hay que olvidar es esta: Colombia es el único país que sin nunca haber hecho cine, tiene ya una generación de los “maestros”” (Álvarez, *El Espectador*, 29 de Enero de 1967)

Diego León Giraldo, realizador de cine hizo una referencia acerca de la consideración que en el país se le hizo a los ‘maestros’:

“como no se conocía el cine en todos sus misterios y secretos, estos señores eran para los colombianos, artistas. El otro grupo, el grupo joven, miraba con desasosiego ese no -pasar- nada de la producción nacional y comenzó a decir que los “maestros” no eran tales artistas, ni pretendían formas regidas por la estética, sino simplemente por la fascinación del dinero.” (El *Espectador*, 23 de Noviembre de 1967)

²⁹ La película *Tres Cuentos Colombianas* (1963) y *El río de las tumbas* (1965) de Julio Luzardo fueron exhibidas según la cartelera de *El Espectador* en sus respectivos años en el Teatro El Dorado. Luzardo también presentó en el Teatro El Cid varios de sus cortometrajes, como el de *La ciudad valerosa* (1963).

Giraldo, Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva fueron algunos de los realizadores que hicieron parte de este nuevo grupo, que al igual de los ‘maestros’ no se constituyeron como movimiento o generación pero por afinidades metodológicas y sobre todo políticas, representaron una mirada distinta de la realidad y con ello del cine.

De acuerdo con esta distinción de realizadores, retomaremos las labores de algunos de los personajes de cada grupo con el fin de describir ampliamente en que consistió su figura dentro del medio cinematográfico colombiano en donde convergen factores como sus trayectorias individuales, la participación en los cineclubes y la formación especializada ya sea en cine o en otras áreas disciplinares como las ciencias sociales. Acogeremos las historias de personajes como Gabriela Samper, Julio Luzardo, Marta Rodríguez y Diego León Giraldo como forma para comprender el rol de los individuos en su interdependencia con un medio social marcado por condiciones históricas que configuran el ambiente del cine y con ello las labores de quienes están involucrados.

Los lugares de realización documental

Para iniciar con la reflexión acerca de la figura del cineasta en los años sesenta en Bogotá, abordaremos la movilidad del realizador en el medio cinematográfico, bajo la diferenciación de posiciones exploratorias e institucionales como una tensión entre dos miradas acerca de la realidad y del cine. Desde la generación de los ‘maestros’, iniciaremos con la trayectoria de Gabriela Samper, ya que nos provee elementos de análisis acerca de los *lugares de realización*³⁰ audiovisual de la época.

Gabriela Samper (1918-1974) fue una bogotana con estudios de cine en Nueva York y Europa, destacándose en Colombia por su participación activa en el teatro y la producción de diversas obras cinematográficas. Entre estas se encuentran aquellas en las que exploró con la cámara rostros y temáticas que antes no se habían retratado, *Los santísimos*

³⁰ La construcción de la definición *lugares de realización*, está basado en la reflexión de Bill Nichols en el capítulo, “El lugar del realizador” que se encuentra en el libro *La representación de la realidad* (1997). De ello, retomaremos la ubicación de la labor del cineasta de acuerdo a un conjunto de valores y experiencias que imprimen un carácter particular a la obra. No obstante, Nichols lo aborda como forma para entender el nivel de intervención que tiene el creador frente a la realidad que quiere documentar, generando en varias ocasiones, un debate acerca de la verosimilitud de la realidad perturbada por la cámara y la subjetividad del realizador. Tomando distancia de esta discusión, rescataremos el análisis acerca de la ética del cineasta como un posicionamiento dentro un entramado de relaciones sociales.

hermanos (1969) trata acerca de las formas religiosas de una comunidad campesina; *El páramo de Cumanday* (1965) sobre una leyenda campesina y en *El hombre de la sal* (1969) discute la crisis que genera la implementación de prácticas modernizantes sobre formas tradicionales de producción. Además de este trabajo, Samper también dirigió cuñas y propagandas comerciales para diversas empresas e instituciones, quienes eran los mayores financiadores de realización audiovisual en el país durante mediados de siglo. Produjo *Bavaria, historia de muchos años* (1965) y *Qué es intercol* (1965) con el fin de promocionar sus productos y programas. Mencionado lo anterior, se ubica la labor de Samper en un *lugar de conocimiento* que explora en el lenguaje cinematográfico una forma distinta de leer la realidad entrelazándose con el *lugar de publicidad* en donde produce cortometrajes publicitarios por encargo institucional, lugares que expresan la tensión de la generación de los ‘maestros’ en su movilidad dentro del medio.

Para describir el *lugar de conocimiento* de Samper tomaremos como ejemplo *El páramo de Cumanday*, un cortometraje de veintidós minutos que relata la leyenda campesina del páramo de Cumanday en el Nevado del Ruíz del departamento de Caldas. La película construye el cuento de un niño arriero que relata cómo aprendió “a querer las nieblas y el misterio que envuelve las montañas de Caldas”. (Samper, 1965) El joven de doce años empieza con una serie de preguntas que darán forma a su historia y que además son voz de las intuiciones y curiosidades del cineasta: “¿Qué será el páramo? ¿Por qué le temen los hombres al páramo?” (Samper, 1965). Así, en medio de “cargar bultos, arriar los bueyes y mulas diarias”, Caluroso como le llaman al niño, se interna solitario en las montañas desafiando los consejos de sus mayores que le advertían: “para una mula, cuatro arrieros, el caporal y el patrón” y “ten cuidado, el páramo se come al mal arriero” (Samper, 1965). Caluroso desafía la agresividad del frío y las montañas, sus mulas se escapan y queda abandonado entre frailejones y neblina. El joven ante la desolación descubría que “en el Cumanday cae la nieve, la neblina confunde a la gente, borra rastros, trastorna las bestias y a uno se lo lleva el fantasma”. El cansancio y el desespero lo tumbaron bajo una roca, en donde se aparece el caporal fantasma quien lo reta a un duelo de machetes. Ante la victoria de Caluroso, las palabras del caporal derrotado son:

“La peinilla no es el arma del arriero, no mata el frío, no mata el vértigo, no mata el miedo. Yo no soy el fantasma del páramo, el verdadero fantasma es el miedo. Para

conquistar el páramo el arriero tiene tres armas: aguantar el frío, dominar la soledad, querer la inmensidad yerma y desolada.” (Samper, 1965)

De esta manera, la leyenda relatada en las propias palabras y dichos de la comunidad son manifestación de las creencias y tradiciones alrededor de la forma en que conciben la labor del arriero y su relación con el territorio; aspectos que revelaran el método de Samper para que el relato no sea visto como una mirada exterior, sino como una cinta hecha por los mismos ojos de sus habitantes.

De acuerdo a los relatos de su hija Mady Samper publicados en la *Colección 40/25, Joyas de Cine Colombiano* (2010), Gabriela junto al fotógrafo norteamericano Ray Witlin realizó una profunda actividad etnográfica que permitió conocer sus formas de vivir, hablar y actuar con la intención de “recoger las tradiciones que están llamadas a desaparecer” y así construir un guion fidedigno del entorno social caldense. Esta tarea de acercamiento, en donde la representación audiovisual busca la verosimilitud de la realidad, se convierte en un nuevo modo de narrar, situando a los personajes no como individuos aislados, sino sujetos a un entramado histórico, político y cultural. Siguiendo al investigador en cine Diego Rojas (2015), antes de este periodo: “se miraba un arquetipo de campesino, un arquetipo de colombiano casi que visto desde el folclor; el campesino servía para amenizar las fiestas, para bailar y ser un objeto cuasi artesanal que decoraba el ambiente”.

A partir de esta cinta, encontramos la intención de Samper de desentrañar en la historia personajes y escenarios de la geografía colombiana que hasta el momento habían pasado desapercibidos por el ojo de la cámara. Influenciada por la escuela norteamericana de cine documental, esta realizadora se convierte en una observadora, en una exploradora de ese mundo aparentemente lejano e imperceptible al abordarlo como una pintura, pues detalla fragmentos y ángulos de la realidad dotándolos de movimiento y atribuyéndoles un sentido dentro de la historia (Barnow, 2002). Según su hija, Mady Samper, este estilo se acerca a la herencia del documentalista de los años veinte, Flaherty por esa búsqueda de descubrir lo desconocido y presentarlo tal cual se exhibe (Samper, 2010). De esta manera, la obra de Samper hace narrable cinematográficamente un cuento que hace parte de la cotidianidad de una comunidad, desnaturaliza lo que para ellos es ya cotidiano, les permite verse a través de la pantalla. Precisamente, luego de estar terminada, la directora proyectó la cinta en la comunidad en donde muchos nunca habían tenido contacto con el cine (Samper, 2010).

Es así como el *lugar de conocimiento* en Samper, se revela en una exploración del cine como lenguaje, enfocado en la estética del discurso y la imagen en el que es primordial otorgarle centralidad a la construcción de personajes y su relación con un medio natural y social. En *El páramo de Cumanday* a través de la leyenda representada, se ve una indagación de Samper por descubrir las formas de significación del territorio como método para leer la concepción de la comunidad acerca del hombre y el mundo, en un intento porque la historia sea construida desde sus ojos y sus propias interpretaciones.

No obstante, en esta necesidad de entender la movilidad y la forma en que se desenvolvían los realizadores en el medio audiovisual, es necesario referirnos a la financiación del *El páramo de cumanday* otorgada por la Empresa Internacional de Petróleo, (ESSO) situando este tipo de realizaciones como resultado de unas relaciones comerciales que tenían fines publicitarios. En entrevista con el investigador Diego Rojas (2015), se hace referencia a este producto como un “subgénero del documental institucional publicitario porque ella (Samper) termina haciendo una reflexión sobre los mitos y la situación de los campesinos”. Frente a ello, Duran explica estas realizaciones como “una cuota que pedía el cineasta; así trabaja mucha gente en publicidad. Yo le hago esto pero usted deme esto y en todo caso igual se da la pauta, el slogan publicitario” (Duran, 2015).

Desde esta perspectiva es que analizamos el *lugar de la publicidad* que vincula a los cineastas a una lógica de producción de mercado en el que la obra audiovisual es un medio informativo de propaganda. Para ello, abordaremos el cortometraje *Bavaria, una historia de muchos años*, que relata durante doce minutos el proceso de industrialización de la cerveza y su incorporación al mercado colombiano. Con este fin, la narración se remonta al origen de la bebida, narrando el proceso de producción y consumo que viene desde la chicha hasta una cerveza lograda con “verdadero rigor científico” (Samper, 1965). Es una mezcla de animación e imágenes que finaliza con el proceso de producción cervecera enfatizando en la labor social de la empresa Bavaria con sus trabajadores en temas relacionados como salud, educación y vivienda que amplía su discurso más allá del objetivo central, ya que no solo al comprar la bebida se está consumiendo un producto, sino que además está apoyando el fortalecimiento institucional de la entidad con sus empleados.

De esta forma, la propaganda por encargo era el medio apto de los realizadores para poner a prueba las destrezas adquiridas en el exterior y que financiaba sus iniciativas individuales; “aquí era publicidad y unos locos que estaban haciendo largometrajes a costa de sobrevivir

de la publicidad” (Duran, 2015) Con ello, podemos concluir que el *lugar de publicidad* en el realizador responde a una labor similar a la de un funcionario institucional en el que el cine cumplía con unos propósitos particulares que no ponían en discusión la función atribuida por el Estado y en el que el proceso de creación era resultado de una serie de requerimientos de acuerdo a un mensaje persuasivo en el que se exhibía un problema para plantear una solución. En *Bavaria, una historia de muchos años*, el problema es el proceso artesanal y poco higiénico de la chicha u otras bebidas ancestrales y el modo de resolverlo es implementar métodos tecnológicos e industriales ya representados por una empresa consolidada.

Para abordar de manera más amplia los lugares de conocimiento y publicidad, continuaremos con la trayectoria de Julio Luzardo, realizador bogotano con estudios en cine de la Universidad de California. Luzardo, uno de los mayores exponentes de producción audiovisual de la década del 60, produjo numerosas obras entre las que se encuentran cortometrajes institucionales y paisajistas como *Colombia, tierra de contrastes* (1966), *Paternidad responsable* (1966), *Educación para el desarrollo* (1968), *Ríos y riberas colombianos* (1965). En largometraje es conocida su obra *El río de las tumbas* (1965) y *Tres cuentos colombianos* (1963) que realizó junto a Alberto Mejía. Este último, un caldense con estudios en cine en Río de Janeiro se destacó por sus obras institucionales entre las que se encuentran *El camino del progreso* (1961), *Construyendo el mañana* (1961), *La industria del progreso* (1962) y algunos documentales como *Carvalho* (1969) y *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?* (1969).

Luzardo se vincula, por un lado, a una búsqueda del cine en su visualidad estética, pero por otro lado al cine publicitario. Al relatar los formatos en que realizaba estos últimos cortometrajes dice: “hacia unos paneos, congelaba una cosa con otra, nunca pensábamos en el diálogo porque ellos (la institución) le metían palabras por detrás” (Luzardo, 2015). El realizador hace referencia a las producciones *Palma Africana*, (1963) *Tolima uno*, (1963) y *Frutos de la reforma* (1963) que fueron financiadas por el INCORA (Instituto Colombiano de Reforma Agraria) con el objetivo de visibilizar las zonas donde habían llevado a cabo sus programas rurales después del periodo de la violencia entre liberales y conservadores. De esta forma, vemos la labor de Luzardo como un oficio técnico en el cual tenía la oportunidad de explorar con la cámara distintos encuadres, ángulos y texturas. No obstante es un modelo en el que se prescinde del cineasta como un creador de discurso, pues los fines son casi que completamente propagandísticos y comerciales.

Además de estas realizaciones, trabajó conjuntamente con la Empresa Colombiana de Turismo en donde produjo *Colombia tierra de contrastes* (1966) y *Ríos y riberas colombianos* (1965). Luzardo menciona estos productos como “puro paisajismo”, se grababa “lo que encontráramos, el pueblo, el río (...) era muy turístico, le di la vuelta a Colombia, conocí toda Colombia gracias a Ríos y Riberas”. Ante la posibilidad de que en estas imágenes solo se expresen elementos y lugares patrimoniales sin la aparición de los habitantes que allí habitan y construyan el espacio, Luzardo menciona: “En esa época no utilizábamos mucho sonido, las películas se hacían con sonido doblado, entonces no hacíamos entrevistas ni nada (...) para mí no era mucho problema, no me molestaba porque yo era muy visual. A mí me sobraban las palabras, no me interesaban” (Luzardo, 2015). Este tipo de realizaciones en donde se refleja sobre todo la habilidad técnica del cineasta se convierte finalmente en un objeto expositivo y persuasivo de la realidad. Expositiva desde la intención del realizador, persuasiva en el discurso institucional que se le imponía.

De otro lado, Luzardo realizó los largometrajes ficcionales, *El río de las tumbas* y *Tres cuentos colombianos*. Estas realizaciones hablan de un modo de experimentación cinematográfica que lo ubica en un lugar de conocimiento diferente al publicitario. En sus palabras: “mi cine siempre fue de ficción, yo el documental lo he trabajado mucho los últimos años, pero de cierta forma yo lo consideraba como de segunda, como que no me interesaba. Verdaderamente yo pensaba en el cine de otra forma” (Luzardo, 2015). Por su trabajo en publicidad durante los años 70 y 80 menciona: “me alejé mucho del cine, entonces cuando volví el documental ya era una opción interesante” porque en los sesenta “para mí el cine era cine y aun no tenía tinte político. Aquí siempre se le puso tinte político al cine como si alguien le hubiera puesto un sello y hubiera dicho esto es lo único que se puede mostrar, entonces a mí me criticaban mucho por pensar de otra forma”. Insiste en que “había una línea extrema que eran los que hacían cine político, a mí nunca me ha entrado, nunca he sido muy político. Ha sido en los últimos años que me ha interesado, pero nunca me había interesado”. Sobre todo, porque hace referencia de un periodo en que el cine se guio por la división tajante entre comunismo y capitalismo provocando un “cine muy politizado que básicamente atacaba al sistema capitalista porque era la época de Castro, la época de Cuba, la revolución cubana y eso era la bandera de todos, influyó mucho en estos países además la época de Kennedy, era una cosa muy complicada (...) pero no, a mí no me afectó eso, realmente yo nunca tomaba esas posiciones” (Luzardo, 2015).

No obstante, esta visión no política que menciona Luzardo y del que dan cuenta sus trabajos audiovisuales, responden a un posicionamiento que tomaba fuerza durante esos años como forma de descontento social frente a las figuras políticas tradicionales. Las manifestaciones de la población se exacerbaban ante el panorama del país que se encontraba en un momento de crisis social ante la intensificación de problemáticas resultado de la implementación de políticas económicas capitalistas desde varias décadas atrás, basadas en un modelo de desarrollo tecnológico, cambios de infraestructura con la creciente urbanización, aumentando el mercado de trabajo asalariado además de la profundización de la propiedad privada de la tierra y los recursos productivos (Melo). Así, el gobierno enfrentó momentos críticos de desempleo, inflación, freno en el aumento de salarios y el fracaso de la reforma agraria liderada por Lleras Restrepo. (Henderson, 2006; Estévez, 2013) Estas razones y la oleada de violencia fueron motivo para la migración de campesinos a la ciudad. De hecho, este aspecto fue sustento para la preservación del estado de sitio durante todo el F.N que, por lo demás, justificó el control sobre las manifestaciones y protestas sociales bajo la idea política de frenar los pensamientos comunistas potenciado por el ambiente revolucionario de países como Cuba.

Indiscutiblemente ante este paisaje de restricción y de crisis podemos identificar que la población manifestó su descontento social de dos formas: Por un lado, aumentaron las movilizaciones sociales de clases populares fomentadas también por los grupos intelectuales que se vincularon a una línea militante de participación política y por el otro la desconfianza y el desprestigio que habían proyectado los partidos tradicionales por medio del F.N, se vio reflejado en el decrecimiento progresivo en la cantidad de votantes durante los cuatro periodos del régimen³¹ lo cual impulsó la mirada a formas alternativas de manifestación política enmarcadas también en un sentimiento de indiferencia. De esta manera, la posición ‘no política’ de Luzardo se ubica dentro del decaimiento de la fe y creencia en un gobierno omnipotente, en el que “no tomar posición” y apartarse de las corrientes políticas era también una forma de expresarse, además muy ligado a la idea del Frente Nacional de poner distancia con el periodo de la violencia entre partidos. “En los

³¹ Para las elecciones de 1958 que dieron paso al primer gobierno del F.N en donde la mujer por primera vez pudo ejercer su derecho al voto, se generó la votación más alta registrada hasta ese momento (Henderson, 2006). No obstante, para las elecciones de 1962 el abstencionismo llegó al 50% y en 1966 alcanzó el 63,1% marcando un precedente importante teniendo en cuenta que previo a este panorama el fervor político había llevado a fuertes oleadas de violencia (Estévez, 2013).

sesenta fue más normal. Porque los años 40 en Colombia fueron tremendos, todo antes del Bogotazo era que si uno debía que era conservador o liberal era tenaz. En los años 60 ya fue desapareciendo” (Luzardo, 2015).

Sin embargo, estos recuerdos no desaparecieron en el imaginario y en los modos de concebir espacios como el campo. Precisamente *El río de las tumbas*, con la visión apolítica que Luzardo menciona, es considerado una de las primeras obras audiovisuales que abordan la violencia bipartidista que se vivió a mediados de siglo en Colombia. La figura de los “cadáveres bajando por el río” que se presenta en el film, fue considerada como una forma de anunciar la llegada de la violencia a un pueblo que se mezcla con las vivencias e historias de personajes relevantes de la vida social: el sacerdote, el alcalde, el policía y el loco. Para Luzardo, retratar la violencia no fue el objetivo central, por el contrario su principal propósito fue explorar con la imagen e intentar construir la atmosfera de un entorno rural colombiano muy influenciado por sus gustos en la literatura colombiana y las corrientes cinematográficas del exterior:

“a mí el cine italiano me fascinaba, sobre todo ese tipo de cine, un tipo de cine siciliano, como todo eso de pueblerino, si claro, eso lo tiene mi película. Pero a la vez mi película tiene mucho de Macondo, a mí me influyó en parte los cuentos cortos de García Márquez antes de escribir Cien Años de Soledad, eso me influyó muchísimo, ese pueblo que yo planteé tiene mucho de eso. El tren que llega, que tal cosa, el calor, en fin ahí hay mucha influencia de eso” (Luzardo, 2015).

Frente a esta apreciación consideramos las numerosas ideas que conforman el acervo de influencias y gustos del realizador. El contacto con estilos como el neorrealismo en su renovación a las estructuras estéticas y narrativas del film, transformó los modos de evocación de personajes y escenarios que significaron para América Latina y el país formas distintas de pensar el cine. Atmosferas de la vida cotidiana que al ser exhibidas por el cine reconfiguran la realidad misma, la dotan de un carácter narrable y aprehensible perdido en la costumbre de los habitantes, volviéndose casi invisible por ser omnipresente; “como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todos” (Kracauer, 1989, pág. 367) así el cine rescata lo corriente de las palabras y los lugares repetidos a diario, les da movimiento, finalmente reconstruye una representación de la realidad. En Colombia la literatura ya había dado cuenta de estas lecturas del mundo desde finales del siglo XIX en autores como José Eustasio Rivera, Tomas Carrasquilla, Manuel Mejía

Vallejo y Gabriel García Márquez, entre otros, lo cual significa también una sensibilidad experimentada en otros ámbitos artísticos (Jaramillo, Osorio, & Robledo, 2000). Diego Rojas hace referencia a este punto:

¿Qué tiene *El río de las tumbas*? Un cura conservador y manipulador, unos políticos corruptos y vagos y sinvergüenzas, un borracho, el bobo del pueblo, la niña bonita. Es un universo, un macrocosmos muy garciamarquiano, muy latinoamericano, que además se alimenta en el guion, (...) al que le meten mano Pepe Sánchez y Carlos José Reyes, que son los hombres que vienen trabajando teatro y televisión en ese momento, son los tres guionistas (Rojas, 2015).

El río de las tumbas se basa en un estilo que Luzardo denomina ‘comedia humana’ al satirizar personajes prototípicos de la vida social colombiana, rasgo que para él, significa una forma de acercarse al pueblo pero que para el crítico Carlos Álvarez, haciendo referencia a esta película, es una visión poco seria de la realidad que trae perjuicios al cine: “Pasó la hora ya, en que se mirara con ojos amables ciertas comedias intrascendentes; porque el cine colombiano, para bien o para mal, deberá hacer películas serias o comedias diabólicamente corrosivas” (1989, pág. 26). El juicio de Álvarez expresa una tensión respecto a, si debía ser la ficción o el documental el que desarrollara el cine en Colombia. *El río de las tumbas* por su corte documental es una ficción narrativa, en donde se busca verosimilitud de la realidad más no una argumentación persuasiva acerca del mundo histórico; rasgo vital del documental-político de la época (Nichols, 1997).

El largometraje *Tres Cuentos Colombianos*, una adaptación literaria acerca de escenarios de distintas regiones de Colombia, aborda tres historias que se desenvuelven en la costa, el desierto y la ciudad. Rojas (2015) apunta que mientras Julio estudió cine en Estados Unidos eran “los años paralelos al boom latinoamericano literario” que se vio expresado en los dos relatos que Luzardo dirigió: *Tiempos de Sequía* y *La Sarda*. “Tiempo de sequía, es basado en el cuento de Manuel Mejía Vallejo, donde está todo ese universo latinoamericano del campesino, que tiene mucho que ver con el cinema nuevo brasilero.”

Como se analizó en capítulos anteriores, en Colombia la censura política fue impuesta a temáticas que desafiaran el discurso oficial interviniendo también al cine documental latinoamericano de países como Argentina, Brasil y Chile. La censura afectó la exhibición de este cine en el país generando desconocimiento en el público y también en realizadores, en donde fue determinante su interés personal para movilizarse dentro de estos

movimientos cinematográficos. Para Luzardo este cine no tuvo mucha influencia en su proceso creativo,³² sin embargo, podemos denotar que el arte y con ello el cine habían renovado las bases estilísticas hacia un realismo social como resultado de una sensibilidad colectiva que se revela en el ojo del realizador y en el ángulo de la cámara de acuerdo a un sistema de valores, interpretaciones y subjetividades acerca del mundo social, en donde lo social habla ante todo de un interés de representación del *otro*.

De esta manera, Luzardo se presenta dentro de dos posiciones que se vuelven lugares recurrentes dentro del oficio de realización cinematográfica de la época: conocimiento y publicidad. Este último era frecuentemente considerado por la generación de los ‘maestros’ como una necesidad que resultaba incomoda pero de la cual no se podía prescindir por ser el medio de subsistencia. Fue “para poder sostener y mantener a mi familia, tuve que trabajar en publicidad y duré muchos años en eso (...) Uno tenía un cliente y le hacía comerciales. Yo tengo todos esos comerciales pero son vergonzosos, eran muy primarios (...) a eso no le ponía muchas bolas, me interesaba mejor lo de largometraje, pero después por varias cosas lo tuve que dejar por un tiempo” (Luzardo, 2015).

De este panorama también da cuenta el director español, José María Arzuaga:

“Los cinematografistas colombianos, estamos obligados a hacer este tipo de trabajos (publicitarios) porque de alguna manera tenemos que ganar el pan de cada día. Estamos obligados a trabajar para un señor que quiere hacer un corto para una electrificadora, un corto para jabones o en alguna ocasión, una película mal hecha, para poder cobrar un dinero que nos es necesario” (Revista Cinemateca, Enero de 1982).

Este director español experimentó este panorama desde su llegada a Colombia en 1960: “La idea que te has formado no coincide para nada con la realidad que encuentras. Me habían hablado de un país donde el cine era industria prospera, había oportunidades de trabajo.” (José María Arzuaga, Revista Cinemateca, Enero de 1982). Arzuaga realizó durante esta década dos importantes largometrajes de ficción *Raíces de Piedra* (1961) y *Pasado el Meridiano* (1966), y numerosos cortos turísticos y publicitarios como *Rapsodia en Bogotá* (1963), *El Dorado, tesoro Colombiano* (1966), *La ruta del buen sabor* (1968) y *El*

³² En la entrevista realizada a Julio Luzardo en mayo de 2015, ante la pregunta: ¿cómo vio el Nuevo Cine Latinoamericano de esos años? Y ¿sí tuvo alguna influencia en su obra? Él responde: “Fue fuerte en países como por ejemplo Chile, en Argentina. Pero no, a mí no me afectó eso. Realmente yo nunca tomaba esas posiciones”.

magdalena, río patrio (1969). En este realizador su lugar de exploración y conocimiento es mucho más evidente demostrando su experiencia con el cine como lenguaje gracias a su formación a lado de corrientes de cine europeas³³ permitiéndole desarrollar una sensibilidad frente al mundo social que se ven expresamente en sus películas *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*.

Entre los personajes de esta generación, vale la pena mencionar a Guillermo Angulo, realizador con estudios en Italia al lado de representantes del cine italiano como Cesare Zavattini. En Colombia hizo un corto sobre el arte nacional llamado *Arte Colombiano* (1963) financiado por la Empresa Internacional de Petróleo (ESSO) en donde “relaciona con claridad los cuatro puntos cardinales del arte en Colombia, el precolombino, el colonial, Andrés Santamaría y la pintura y escultura contemporánea” (Marta Traba, El Espectador 23 de Junio de 1963). Además hizo cortometrajes publicitarios y educativos como *Energía Solar* (1964), *Las Costas Colombianas* (1965) y *Semana Santa en Sachica* (1966).

Con estos ejemplos se evidencian los *lugares de realización* de la generación de los ‘maestros’ que hablan de la predominancia de una forma de hacer cine muy ligada a la tradición publicitaria pero que se renueva ante en las exploraciones de construir la imagen en el que se vive un proceso de *conocimiento* abordando temáticas como por el ejemplo, la historia del arte y la arquitectura en Colombia que se me mezcla con la tradición paisajista del cine de sobreexplotar la geografía colombiana en donde brilla la ausencia de los individuos.

Como se anunció al principio del capítulo y continuando con el análisis del oficio cinematográfico, a finales de la década se empieza a realizar un tipo de documental desvinculado casi por completo de la posición publicitaria y propagandista ocupada por los ‘maestros’. Esta nueva arista concibe la independencia del cine frente a las instituciones y los gobiernos, en el que se fortalece un cine comprometido políticamente con la realidad. Entre ellos se encuentra Carlos Álvarez, Diego León Giraldo, Marta Rodríguez, Jorge Silva, y José María Arzuaga. Este último se desempeñó ampliamente en el cine publicitario pero sus largometrajes proveen una mirada de corte documental importante para la historia

³³ En las palabras de Arzuaga: “Entonces cuando nos llega el neorrealismo, es como si se abriera una ventana al mundo, y para mí, para y los otros, se convierte en una revelación, hasta el extremo que cuando llego a la escuela de cine, “Ladrón de Bicicletas” se convierte en la película experimental donde trabajamos tanto para guion, como para la observación total del quehacer cinematográfico” (Revista en Cinemateca, Enero 1982)

del cine colombiano. Para el análisis de esta investigación se tomará el trabajo de Rodríguez, Silva y Giraldo en el que sus trayectorias y obras audiovisuales son ejemplo del posicionamiento político y cinematográfico que representaron. Su labor se puede leer en el marco del *lugar de conocimiento* que hemos anunciado para los ‘maestros’ pero con un componente político que va a modificar los propósitos y la ética del oficio.

De acuerdo a lo que se ha venido mencionando, en el país el fervor político de los años cuarenta y cincuenta se había convertido en una desconfianza social generalizada frente a los órdenes políticos tradicionales. Esto no significó una despolitización de la sociedad, sino que por el contrario se acrecentaron las posiciones alternativas y disidentes al Frente Nacional, considerado un régimen cerrado y dominado por las mismas élites políticas, generando un malestar social que se expresa con la radicalización en otros frentes de participación. Las manifestaciones se reflejaron en la conformación de numerosas guerrillas, el fortalecimiento del sindicalismo y los movimientos estudiantiles con apoyo de grupos intelectuales y académicos en estrecha relación con la universidad como centro político, científico y cultural (Tirado, 2014). Es así, como un momento de inestabilidad y de coyuntura crítica en el medio social propicia algún tipo de resolución y alternativa como forma de posicionarse política y socialmente (Nichols, 1997).

El cine dentro de este panorama, es concebido por el grupo de jóvenes realizadores disidentes como una herramienta masiva de difusión política, produciendo unas imágenes marcadas por un estilo realista de asumir los fenómenos sociales, comúnmente ignorados por el orden oficial, con el fin de visibilizar y reproducir masivamente una imagen del país que el cine no había experimentado. El crítico y realizador Carlos Álvarez (1989) hizo referencia a la necesidad de “un cine como instrumento de acción social, reflejo próximo a las vías y posibilidades del pueblo colombiano en su lucha política, naturalmente desde diversas ópticas, pero siempre en la búsqueda de una vida mejor”.

De forma similar a los ‘maestros’, algunos de estos realizadores se formaron en escuelas de cine del exterior, sin embargo en Colombia estuvieron estrechamente ligados con la universidad, sobre todo con las facultades de ciencias sociales que se empezaron a formar en el país. Marta Rodríguez se estudió entre la facultad de sociología de la Universidad Nacional y sus estudios de cine etnográfico en París al lado del documentalista francés Jean Rouch. Este ambiente ligado a las ciencias sociales la acerca a las problemáticas sociales de la ciudad, llegando a conocer las dinámicas de los barrios periféricos de Bogotá en donde se

vivían situaciones sobre explotación laboral y miseria. Impulsada por el ánimo investigativo y político de Camilo Torres, llega a Tunjuelito, el barrio que será locación para su documental *Chircales*, sobre las historias de los campesinos migrantes dedicados a la construcción artesanal de ladrillo.³⁴

Diego León Giraldo, vallecaucano con formación en sociología y antropología de la Universidad Nacional realizó el primer documental sobre el sacerdote *Camilo Torres* (1966) además de cortometrajes como *Ni idea* (1968) y *Viaje al fondo de “la miel”* (1969). Personaje vinculado al ambiente literario y teatral del país, fue seguidor del nadaísmo, corriente literaria originada en Antioquia como contracultura al statu quo en el que “su motivo era la indignación, su objetivo el descrédito del orden y el sistema, su método el escándalo, la diatriba, el panfleto, su sino la blasfemia” (Tirado, 2014, pág. 210). Este tipo de posicionamientos se expresan también en la intención de Giraldo en su corto *Camilo Torres*, de incitar y persuadir al espectador a una acción política de resistencia y disidencia al orden promovido por el Estado. Así, se percibe una apropiación del cine como una de las diversas expresiones a través de las cuales manifestar descontento, malestar y rebeldía.

La ubicación de estos realizadores entre los que se encuentran también Carlos Álvarez y Jorge Silva expresan la inserción de los individuos en un ambiente que propiciaba las manifestaciones artísticas y políticas que en el caso del cine se alejaba de la tradición del quehacer vinculado a la publicidad y a la propaganda, reformando la práctica a una concepción acerca de un ideal en la ética del realizador, es decir, que en cuanto cineasta *debe* estar comprometido con la realidad social inmediata actuando como comunicador, investigador, antropólogo, sociólogo y hasta agitador político (Vellegia, 2009). No obstante, trabajaron de manera independiente ya que los encuentros eran esporádicos en talleres y cineclubes. Aun cuando no podemos leer este grupo como una comunidad interpretativa que ponía en diálogo visiones y formas de hacer cine consolidó el inicio de una *nueva mirada*.

Esta *nueva mirada* consistió en apropiarse del recurso del cine como construcción simbólica y narrativa de la realidad, es decir, este ya no solo es espectáculo y entretenimiento sino que se valora dentro de su dimensión artística y altamente política. Aunque esta *mirada* se puede ver expresada también en la ficción, será en el documental

³⁴ Entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=wxO2alQzFSY>. Marta Rodríguez: “La guerra en Colombia ha generado una cultura de resistencia” (2014)

donde se concentraran las fuerzas para replantear una transformación, bandera de un grupo de críticos y realizadores para dar inicio a una nueva generación de ‘cine nacional’ que indague en la realidad social inmediata a través de claros propósitos políticos. En este sentido, la imagen documental ofreció al realizador un acercamiento directo y fidedigno a una problemática social como método para darle voz a las clases populares en el que predominó un estilo realista acompañado en varias ocasiones de textos que buscaban exhortar una acción política definida. Ante esto, Rodríguez define su cine como “militante” (En Valverde, 1978) al ubicarse al margen de la industria cinematográfica de producción y exhibición vinculando la proyección de películas de acuerdo a su gestión independiente y personal.

Los posicionamientos políticos fomentados desde el espacio universitario estuvieron estrechamente vinculados con el grupo de estos jóvenes disidentes, ya que muchos de ellos provenían de ahí y se mantenían en constante contacto con el ambiente estudiantil. Además mantenían constante participación con los cineclubes y un importante diálogo con la formación sociológica y antropológica que estaba en boga y a donde se adhirió una creciente clase media, que de acuerdo a Archila (Velez, 2010) tenía acceso a educación y se vinculó a la militancia de izquierda a raíz de los fortalecimientos de lecturas marxistas acerca de la realidad en Latinoamérica y el país.³⁵

El enfoque documental de este cine estará marcado por la aseveración del *presente* en cuanto a una necesidad de conocer los elementos y situaciones que dispone el individuo, en este caso el realizador, en su vida cotidiana. Aquí el cine presenta dos formas consideradas por Isabel Restrepo (2013) como ‘disidentes’ y ‘hegemónicas’ frente al régimen bipartidista del Frente Nacional, permitiéndonos leer las concepciones de *orden y cambio social* construidas a través de la imagen audiovisual. El punto esencial es que estas concepciones se situaron en un momento de hondas transformaciones por los modelos económicos, políticos y culturales dominantes que configuraron radicalmente la relación campo-ciudad. Transformación que será eje para entender las lecturas de las producciones nacionales documentales que analizaremos más adelante.

³⁵ Según Álvaro Tirado (2014) el marxismo tuvo incidencia en Colombia desde los años treinta con el aumento de estudios económicos, políticos e históricos del país leídos bajo esta reflexión teórica. Entre los textos que menciona dieron luz a una historiografía desde ese ángulo se encuentran. *Colombia, país formal y país real* (1963) de Diego Montaña Cuéllar, *Los inconformes: historia de la rebeldía de las masas en Colombia* y *Síntesis de la historia política de Colombia* de Ignacio Torres Giraldo.

3. 2 Relatos audiovisuales sobre la realidad colombiana en los años sesenta.

Las imágenes de los noticieros y las películas de la primera mitad del siglo XX se ajustan a la función social del cine en donde predominaba su utilización por parte del Estado y de las distribuidoras privadas. Desde mediados de los años 50 veremos en el cine una experimentación por diversificar las temáticas y las formas de construir las representaciones sociales demostrando la apertura a nueva percepción en el documental.

Por un lado, el cine documental se mantuvo en una línea paisajista, renovada por algunos de los realizadores de la generación de los ‘maestros’ que experimentaron esa exuberancia geográfica desde una visión artística en la que a través del montaje mezclaron la poesía, las artes plásticas, la música, la escultura, la arquitectura y la fotografía. Un ejemplo de ello es el cortometraje de doce minutos, *Las murallas de Cartagena* (1963), realizado por Francisco Norden con la colaboración en la narración por Marta Traba, en la fotografía Ray Witlin y en la voz en off el escritor y crítico de arte Jorge Zalamea. En la obra se hace un recorrido por las murallas, reconstruidas poéticamente en un diálogo entre la arquitectura del espacio y la naturaleza. ‘La ciudad se descubre, se rompe en fragmentos luminosos’ encontrándose con las murallas que ‘guardan el olor a algas memorias de caracoles’ en donde ‘al final de cada túnel oscuro, el paisaje estalla a pedazos’ (Norden, 1963). La cámara explora cada ángulo de las paredes, se distancia y se acerca jugando con la luz y el paisaje interrumpido por el oleaje y el movimiento de las palmeras. Finaliza con la siguiente frase que condensa la idea del documental ‘El fuerte es un hecho triunfante en el tiempo, la representación exacta de lo perdurable’ (Norden, 1963). Hecho que simboliza el espacio físico construido por el hombre jugando con el paso del tiempo.

El crítico cultural Héctor Valencia hace referencia a la película: “La cámara acaricia la fortaleza, hace respirar los castillos desde sus largos corredores y “cuenta” su significado. A la excelencia del trabajo de Witlin se suma el texto impregnado de poesía de Marta Traba. El texto refuerza las imágenes sin que por ello la fotografía necesite de él.” (Revista Cromos, 10 de Febrero de 1964, pp. 47). La valoración de Valencia radica en el eje estético de la imagen entrelazado con la palabra en donde el ser humano ausente solo se evoca al mencionar las manos que en el pasado construyeron esas murallas. Esta línea expositiva a través de objetos artísticos y arquitectónicos se expresa en *Arte Colombiano* de Guillermo

Angulo en la que participó el fotógrafo Ray Witlin, el músico Luis Antonio Escobar y en el guion Hernando Valencia Goelkel haciendo un recorrido desde las esculturas de San Agustín hasta las pinturas de Alejandro Obregón. Marta Traba se pronuncia frente a esta obra:

Aparte de la positiva belleza de las imágenes, Angulo ha hecho una película con estilo: sus fervores, sus exageraciones, resultan patentes en todas partes. Ha descarnado el arte y lo ha echado –así, como semillas esenciales- sobre el público, quitándole toda posible insignificancia y destruyendo cualquier marco convencional (...) se trata de una recreación estupenda del arte colombiano y por eso supera los límites sumisos de un documental. (El Espectador, 23 junio 1963, pp. 8-E)

Con esta crítica vemos una apreciación del cine que especifica su carácter estético, desentraña el arte mismo y lo reconfigura través de la imagen audiovisual que permite construir ideas y desde la exposición de numerosos elementos que encajan en una fotografía. Además podemos denotar en estas dos obras el encuentro entre diversas posturas intelectuales que aportan a la realización del cine. Respecto a este ambiente de movilidad Julio Luzardo menciona: “Yo diría que fue la mejor época que ha tenido el arte en Colombia. Éramos muy pocos pero nos conocíamos todos. Los pintores, la gente de teatro y cine que estaban empezando, escultores, escritores” (Luzardo, 2015). De esta manera, a mediados de siglo el cine propicia la reunión de los grupos artísticos e intelectuales que denota su constitución dentro del campo del arte.

Siguiendo con el enfoque del documental paisajístico vemos como estos ejemplos expresan una exploración de objetos culturales prescindiendo del carácter humano, pero por otro lado se ajusta a una perspectiva experimental del cine en el que el realizador busca crear una ‘unidad autónoma de tanta validez artística’ (Kracauer, 1989, pág. 253) como las obras, esculturas y objetos que abordan. De esta forma, el cine ayuda a experimentar la conversión del arte y la arquitectura en objeto de metáforas, configurando una nueva interpretación que reconstruye el carácter sagrado de la obra de arte, se aprehende de ella a través del movimiento y la posibilidad de combinarla con una narración.

A pesar de que esta línea temática parece desvinculada del realismo social en el cual está situada la mayoría de producción que analizaremos, es importante mencionarlo como una

de las formas en que el cine provee una percepción acerca del arte bajo una mirada documental identificando los intereses que son objeto de representación audiovisual. Además estas obras, sobre todo el caso de *Las murallas de Cartagena* se ajusta a la imagen turística del país promovida por el Estado en donde el cine expresamente tiene que contribuir.

Paralelo a este cine, existía una línea documental que abordaba los espacios y sus historias. Allí los lugares no están desprovistos de vivencias, sin embargo abordaran de dos formas la realidad; ‘pública y vergonzante’ para la Iglesia y el gobierno del país de acuerdo a la distinción que hace Oscar Iván Salazar (2012) y muestras de ‘disidencia y hegemonía’ de acuerdo al régimen del Frente Nacional identificado por Isabel Restrepo (2013). Estas imágenes en contravía o ajustadas a un orden oficial finalmente nos presentan lecturas acerca de los modos diversos de vivir el campo y la ciudad.

La diferenciación campo/ciudad es una discusión vital para entender estos años dado el momento de intenso cambio que vivían los territorios de acuerdo a la creciente movilidad de los habitantes del campo a la ciudad generando un periodo de transición de un país rural a un país urbano que más allá de ser un cambio cuantitativo significa un cambio cualitativo al enfrentarse dos mundos en un espacio excluyente y fragmentario que exigió procesos de ajuste y adaptación conflictivos (Romero, 2008). Aunque el cine ya había dado cuenta de estos espacios, las experiencias de los nuevos habitantes, la ciudad en su reconfiguración con una multiplicidad de actores y el estado del campo fueron eje del cine de esta época. La apropiación de estos lugares se vincula a una necesidad por sentar un ‘cine nacional’, permitiendo no sólo vernos sino reconocernos como sujetos de una historia que está allí representada. De las películas abordadas para el análisis, el campo es motivo central en *Esta fue mi vereda* (1959) de Gonzalo Canal Ramírez, *La huerta casera* (1945) de Marco Tulio Lizarazo, *Festival folclórico de Fomeque* (1969) y *Los santísimos hermanos* (1969) de Gabriela Samper, así como los dos primeros cuentos del largometraje *Tres cuentos colombianos* de Julio Luzardo.

La experiencia en el campo

La huerta casera, hecha por Marco Tulio Lizarazo sirve de referente en la idea de lo audiovisual como herramienta de propaganda a los programas del Estado sobre todo en

función de difundir una idea homogénea del campo. El cortometraje fue financiado por el Departamento Nacional de Agricultura durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez en el que aparece su esposa Berta Hernández de Ospina Pérez narrando los beneficios para la salud y la economía que traía la huerta familiar. En la obra participan el político conservador Laureano Gómez y el expresidente liberal Alberto Lleras Camargo haciendo labores de riego y cuidado en los jardines de su casa.

La imagen del campo allí presentada aunque tiene fines expresamente educativos, está orientada a la exaltación de una concepción tradicionalista de este entorno como lugar de relaciones pacíficas entre los habitantes que conforman lo que Camilo Torres³⁶ (1966) menciona como un ‘vecindario rural’, al referirse al campo colombiano antes del periodo de la violencia bipartidista. En el campo tradicionalmente han predominado las estructuras sociales de la familia, la Iglesia y el Estado, ejes primordiales de un orden conservador. La familia, en este cortometraje se centra en la exhortación a la mujer en su labor de proveer el bienestar a su familia. Citando la narración de Berta Hernández la mujer ‘conoce el secreto de formar y alimentar una familia sana y alegre con limitados recursos’. Por eso Hernández anuncia: ‘Yo llamo la atención a las mujeres colombianas para que no aplacen por más tiempo la oportunidad de ayudar a su familia mediante el cultivo de una pequeña huerta casera’ que será ‘la redención del pueblo colombiano’ permitiendo ‘mantener una despensa bien surtida en todos los hogares de la patria’ (Lizarazo, 1947).

Este cortometraje es referente para el análisis de *Esta fue mi vereda*. Obra realizada por Gonzalo Canal Ramírez entre 1958 y 1959 pero exhibida en el país durante el primer semestre de 1960. Esta obra inicia con un recorrido por el paisaje exuberante de montañas y animales en donde ‘el gallo es anuncio para el campesino’ de un nuevo día en el que los hombres comienzan a trabajar la tierra. Las mujeres ‘diligentes y laboriosas’ alimentan a sus esposos e hijos, los viejos cuentan historias a sus nietos en un espacio en donde las relaciones entre vecinos y el entorno son armoniosas. Las fiestas religiosas y juegos de gallos transcurrían con tranquilidad pues las mujeres guardaban las armas para evitar posible riñas convirtiéndose en momentos de esparcimiento y alegría. La tranquilidad era tal que ‘las puertas se cerraban sin trancas, las noches solo se exaltaban por los malos

³⁶ Tomado de la revista *La Gaceta*, año III, nº 16-17, sept.-oct.-nov.-dic. 1966, Bogotá, Colombia en <http://www.filosofia.org/hem/dep/pch/n01p004.htm>

sueños’. Hasta que un día ‘cargadas nubes se abatieron sobre la vereda’ (...) ‘vereda de limpio cielo y limpias almas’, anunciando la llegada de la tragedia; ‘Las cruces de fiesta fueron cambiadas por cruces de muerte’ y ‘las armas que lucían los hombres como símbolo de adorno y deporte en las fiestas’ rápidamente se convirtieron en armas de fuego (Canal, 1959)

Esta es la referencia de la película a la guerra entre liberales y conservadores que destrozaba el campo para esa época, representación no definida pues la armonía del campo ‘de repente’ se había visto interrumpida por la malicia, una malicia que no tenía forma ni nombre. Este desconocimiento frente a las causas y pormenores de la violencia es mencionado por la crítica de cine en relación con *Esta fue mi vereda*:

“...la furia de los violentos, sin mayores explicaciones de los fundamentos de ira. Tampoco Gonzalo Canal trata de explicarlo en su película. Ni el país ha encontrado aún la explicación satisfactoria (...) es simplemente aproximarse a una pintura fiel de la más tenaz y caracterizada “afirmación nacional” de Colombia, que hoy es su oscura violencia política, como ayer lo fueron la las guerras civiles, al fin y al cabo también por violencia política, pero menos oscuras. (El Espectador, 07 de Febrero de 1960, pp. 7 Magazine Dominical)

Esta visión ‘oscura’ de la violencia a la que no se le encuentra una ‘explicación satisfactoria’ evidencia la imposibilidad coyuntural de dotar de sentido aquello que pasaba en el campo. El trauma de la acción violenta impide la creación de una narración, de encontrar recursos de sentido que expliquen lo sucedido, convirtiéndose también en herramienta impulsada por el Frente Nacional en su necesidad de imponer el olvido frente a lo que paso. Esto se sustenta en el hecho de que aun cuando en 1958 el F.N creó la Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia, el objetivo de la comisión no se logró dado el control de las élites y el carácter de pacificación y reconciliación que rápidamente querían propiciar (Jaramillo J. , 2012).

Para Jaramillo, el libro de *La Violencia en Colombia* presentado en 1962 por el monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, es el aporte académico y de denuncia que “reveló etnográfica y sociológicamente” las manifestaciones de la violencia en las distintas regiones del país. El libro fue criticado por la Iglesia y las elites políticas del

F.N por ser inoportuno en “una época de reconciliación y de cierre del pasado, en el cual en lo menos que había que pensar era “hacer historia del desangre” (Jaramillo J. , 2012, pág. 10). Lo anterior es relevante ya que por ejemplo, las películas *Esta fue mi vereda* y *El río de las tumbas*, las dos obras audiovisuales sobre la violencia más próximas en tiempo a los hechos y de mayor despliegue en los teatros, no fueron objeto de censura puesto que su estructura estaba basada en un indefinida presentación de los hechos que no anunciaba nombres ni profundizaba en las causas reales del asunto. Parte de los obstáculos de que la Comisión llevará a cabo una valoración objetiva del proceso radicaba en que el mismo gobierno controlaba “las asignaciones individuales por lo sucedido” (Jaramillo, 2012,4) lo cual impedía la indagación de hechos específicos que aclararan el panorama, situación que fue complementada por estas películas.

Esta fue mi vereda es considerada por el libro *Documentales Colombianos en Cine 1950-1992* y por Julio Luzardo como la primera obra audiovisual en abordar la temática de la violencia, aunque sea de manera poco definida y basándose en una visión romántica del campo en donde perduran las ideas sanas, la armonía y la bondad del ser humano. Para Diego Rojas

“Esta fue mi vereda es muy bucólica, si se quiere pero es la salida de la familia por la violencia en el campo que él (Canal Ramírez) rememora con esa nostalgia de su vereda perdida, el caño de aguas cristalinas y todas esas figuras un poco literarias, pero que de todos modos ya muestra una realidad que no es la feliz realidad de los arcoíris de los atardeceres y los amaneceres en el campo.” (Rojas, 2015)

En este sentido, Canal Ramírez afirma: “a la prosa infernal de la violencia, mi película opone idílica poesía de la paz”. (Revista Cromos, febrero 1960) constituyendo un relato autorreferencial incitado por las emociones que suscitan su lugar de origen, el municipio de Chinácota en Norte de Santander.

No obstante, la imagen que provee del campo está basado en la contraposición de dos ideas, en donde a la violencia le contrapone la armonía justificada en un orden en el cual la mujer y el hombre cumplen labores y roles tradicionales tal cual es presentado quince años atrás por *La huerta casera*. Él labra la tierra, ella se encarga del espacio doméstico en donde cocina para su familia, reza el rosario en compañía de los niños que además se divierten

escuchando las historias de los viejos. La idea de una presencia estatal se percibe en la mención a la Caja Agraria como la institución que apoya el desarrollo rural a través de la entrega de créditos a campesinos, sustentando una idea promotora del Estado en su relación armoniosa y benefactora con la población. Escena ajustada al programa de fomento al campo que el Frente Nacional estaba promoviendo con la reforma agraria y con la búsqueda de ponerle fin a la oleada de violencia. Este tipo de escenas justifican la gran distribución del cortometraje. Según los datos que proporciona Canal Ramírez para finales de 1960, su película había rotado por 70 teatros entre los que se encuentran la cadena Cine Colombia logrando llegar a cerca de 400.000 espectadores (El Espectador, 20 de Octubre 1960, pág. 2. Magazine Dominical)

Aun cuando *Esta fue mi vereda* puede ser una mirada personalista del campo, provee una sensibilización cinematográfica frente a la problemática, apoyada también por la formación en filosofía, sociología y derecho de Canal Ramírez que en sus palabras contribuye a una: “exploración de nuestros problemas nacionales (...) lo que busco es presentarlos dentro de su propia y exacta objetividad” (Revista Cromos, Febrero de 1960).

Además de estas representaciones del campo, en el corpus de películas analizadas están *Los santísimos hermanos* y *El festival folclórico de Fomeque* que se sitúan en otro ángulo y abordan otros aspectos de la vida rural. Son importantes mencionarlos ya que el campo no solo se está pensando como espacios sociales ya establecidos, sino que por el contrario empiezan a presentarse diversificaciones acerca de los modos de percibir el lugar y sus habitantes. En *Los santísimos hermanos* de Gabriela Samper vemos una exploración motivada tal vez por la extrañeza que encuentra la realizadora en la orden religiosa de una comunidad campesina del departamento del Tolima. El relato está construido a través del recorrido de la cámara por medio del cuerpo de los creyentes que visten costales en el lado derecho de su cuerpo y que en su discurso desafían toda creencia de la iglesia católica, los partidos políticos y la ciudad moderna. En las imágenes se denota la intención del cineasta de involucrarse en la menor medida posible ya que los textos están narrados por uno de los creyentes y la apariencia de los personajes que aparecen es en actividades cotidianas.

No obstante, este cortometraje y el realizado por Enrique Pulecio en 1977 *Orden de los santísimos hermanos*, son los únicos registros históricos acerca de esta comunidad, siendo

referente sobre todo de las formas religiosas con estructura social en el que el oficio documental ayuda a descubrir lo desconocido. Hay que anotar que la obra de Samper fue adquirida por el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1971, lo cual anuncia también la finalidad del documental de expresar un país objeto de exportación, no solo como atractivo para turistas, sino por la idea colonial de Europa y Estados Unidos de ver y conocer América Latina de manera exótica. Esto se da en un momento en que numerosos festivales de cine en Europa motivados por la efervescencia política del periodo requirieron y premiaron el cine documental que se hacía en Latinoamérica.

Es así, como *Los santísimos hermanos* y *Festival folclórico de Fomeque* se ajustan a esa mirada exploradora pero a la vez exterior acerca de particularidades de la sociedad. Este último cortometraje de Gabriela Samper, centrado en los recursos musicales y el movimiento de la danza de los campesinos en las fiestas, intenta hacer un recorrido por las diversas actividades del festival como descabezar al gallo, el paso de las comparsas en donde se enfoca el movimiento de los pies en una intención de experimentación del movimiento de la imagen.³⁷

De acuerdo a los ejemplos enunciados en el que se expresa una intención de representar el entorno rural, vemos la preservación de una imagen del campo ligada al discurso dominado por los intereses del Frente Nacional, en el que el lugar se construye mediante un orden tradicional de armonía entre la unidad familiar y el trabajo agrícola. Empiezan aparecer aspectos antes no retomados por el cine como la religión, en una idea estructurante del comportamiento y las formas de organización social. No obstante, a comparación de la ciudad, el entorno no se ve problematizado con relación al rol y las actividades ejecutadas por sus habitantes. Se mantiene una representación audiovisual conservadora, pues aunque tímidamente con *Esta fue mi vereda* se buscaba dar cuenta de la violencia bipartidista, la construcción de los personajes se mantiene en un orden tradicional en el que el campesino

³⁷ La concentración en la temática de las fiestas respondía a una línea común en la historia del cine colombiano. Según el libro *Documentales colombianos en cine 1950-1992*, se encuentran obras como *Festival Folclórico de Ibagué* (1956) de Marco Tulio Lizarazo, *Festival folclórico nacional Ibagué* (1961) de Alberto Mejía, *Fiestas de Orocué* (1962) Julio Luzardo y *La fiesta del indio en Quibdó* (1970) de Nina S. de Friedemann por nombrar algunos. Además los noticieros y registros venían años atrás registrando las ferias industriales, ganaderas, las corralejas de Sincelejo entre otras películas que eran sobre todo muestras del desarrollo de los días de fiesta sin un hilo narrativo o discursivo particular.

es todavía visto de manera romántica y sus actividades parecen no tener una conexión histórica y cultural pues son documentadas como fragmentos.

La experiencia de la ciudad

Para iniciar el análisis acerca de la representación de la ciudad, es necesario anotar que el abordaje del campo por parte del cine no se agota aquí. Se retomaron estos ejemplos por el contenido que proveen para el análisis y la facilidad de acceso al archivo fílmico, sin embargo, la temática será recurrente sobre todo en los años setenta al tomar fuerza el cortometraje con el apoyo de la ley del sobreprecio. Además en las obras audiovisuales del periodo de los sesenta centralizadas en la ciudad y que analizaremos a continuación, no excluyen del todo la mirada al entorno rural, su aporte consistirá en intentar construir una explicación relacional entre los dos espacios como forma para entender los fenómenos sociales del momento, visibilizando “actores y problemáticas poco estudiadas anteriormente como las diferencias de género, los movimientos sociales y los grupos indígenas” (Velez, 2010).

Parte de la comprensión de la ciudad en su representación cinematográfica está en una imagen del entorno urbano en su fascinación cosmopolita, de innovación y tecnología que ofrece multiplicidad de oportunidades y actividades en función de ser un atractivo turístico, resaltando así mismo una idea del individuo urbano de carácter educado, intelectual y cívico. Entre las películas sobre el tema se encuentran *Colombia es así* (1957) de Jorge Valdivieso, otro personaje considerado de la generación de lo ‘maestros’ que exhibe una visión de Medellín, Cali, Bogotá y Barranquilla. *Rapsodia en Bogotá* (1963) y *Bogotá Avanza* (1970) de José María Arzuaga son igualmente ejemplos de la promoción del gobierno de las ciudades alrededor de sus cambios de infraestructura. Aspecto centrado en un paisaje tangible construyendo la ciudad como patrimonio (Duran, 2012).

Rapsodia en Bogotá provee una referencia adecuada a este tipo de imágenes captando el movimiento vertiginoso de la ciudad desde el despertar del día hasta las frenéticas noches donde se enciende con luces de neón otro ambiente. Apoyada por la Secretaria de Transito, la Empresa Colombiana de Aeropuertos y Ferrocarriles Nacionales, el cortometraje fue hecho para la Televisión Española, ahondando en Bogotá como un producto de exportación. No obstante, el conocimiento cinematográfico de Arzuaga le permitió jugar

con la imagen y la música de composiciones como *Rhapsody in blue* y *An American in Paris* de George Gershwin construyendo una sinfonía en el recorrido por las calles mostrando de lejos espacios cotidianos como el mercado, el centro histórico, las discotecas, etc. Aunque el film muestra lo tangible, la ciudad es expresada en analogía al cuerpo humano, una Bogotá que se despierta, se baña y arregla (imagen de los barrenderos en la mañana) trabaja, se dispersa, duerme.

A esta imagen de la ciudad se contrapone un cine que aborda los modos de vida, detalla aspectos en donde el habitante vive y resignifica esa ciudad de gran arquitectura. Un cine, en varias ocasiones, centrado en los 'ignorados' del discurso oficial, esos habitantes marginales, individuos que cargaron los ladrillos y dieron lugar a esa ciudad de los folletos turísticos. Las películas analizadas para comprender la representación de la ciudad son: *Camilo Torres* (1966) de Diego León Giraldo, *Chichigua* (1962) de Pepe Sánchez, *Chircales* (1966, 1971) de Marta Rodríguez-Jorge Silva, *El Zorrero en Tres cuentos colombianos* de Alberto Mejía, *Raíces de Piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966) de José María Arzuaga. Estas tres últimas obras ficcionales se toman en cuenta por su enfoque documental, sobre todo al presentar una perspectiva particular de las experiencias humanas que conforman la realidad social colombiana.

El documental de Diego León Giraldo, fue desarrollado a partir de la muerte del sacerdote y profesor Camilo Torres, iniciando con los anuncios de la prensa acerca del acontecimiento abordado como motivación política. Allí la imagen se concentra en las manifestaciones populares de apoyo a la figura de Torres, la cual es evocada con una breve reseña biográfica justificando su recorrido intelectual y político por un ambiente que exige compromiso social. El cortometraje de diecisiete minutos cuenta con la colaboración del Consejo Superior de la Universidad Nacional y de su colega Orlando Fals Borda quien junto a Giraldo conocen de manera cercana la trayectoria de Torres. La característica primordial del corto es haber sido filmado horas después de anunciada la muerte, ubicando a la obra audiovisual bajo la corriente en la que el realizador es un sujeto atento con la cámara en mano captando esa efervescencia social que puede explotar en cualquier momento. Es una visión intuitiva, sensible y ligada al acontecimiento. Actuando casi como

un reportero, un comunicador que no solo transmite un hecho, sino que articula un mensaje, hay una reflexión de por medio.

Las calles vacías, limpiadas por los trabajadores de aseo en *Rapsodia en Bogotá* se convierten en espacio de agitación y de expresión política en *Camilo Torres*. En estas calles aparecen los individuos leyendo un periódico que expone los rostros trágicos de la guerra; las protestas que allí se viven son signo de resistencia y de malestar ante la ‘élite burguesa y oligárquica’ representada en los partidos políticos tradicionales como lo menciona la película. La Iglesia, figura de autoridad moral y educativa de la sociedad se ve replanteada por la existencia de un ‘cura guerrillero’ en el que esa misma vocación sacerdotal le permite tener una cercanía con el pueblo, siendo constantes las imágenes de Torres rodeado de personas, similar a las escenas de Jorge Eliecer Gaitán en *Semana de la democracia* (1945) de los Hermanos Acevedo, en el cual el fervor de sus palabras en el estrado son motivo de manifestación popular convirtiéndolo en un mártir.

Los edificios de los cortos turísticos anunciando el progreso, en el film de Giraldo, son el templo, las aulas universitarias y las calles como espacios de resistencia, de preparación intelectual, en el cual son participes grupos como los estudiantes y los sindicatos obreros. El documental mantiene una estructura del tiempo inmediato que solo se ve interrumpido por la memoria a la vida de Torres dejando un mensaje que busca persuadir la acción del espectador; al no tenerse la certeza del lugar donde yace el cuerpo de Camilo Torres, ‘tenemos que ir a buscarlo’, anuncia el final. Para Carlos Álvarez, esta cinta junto con *Pasado el meridiano* de José María Arzuaga son las únicas muestras validas de cine colombiano, resaltando a Giraldo: “...como 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 colombianos” (Álvarez, El Espectador, 11 de Agosto de 1968, pp. 13)

Chichigua una obra audiovisual de veintiún minutos, cuenta la historia de un niño habitante de la calle deambulando por la ciudad en medio de la indiferencia y hostilidad de los transeúntes como forma de determinar la marginalidad de su condición. Es una muestra del modo en que el niño percibe ese mundo externo, en donde sus acciones dan cuenta de una manera de interactuar con el *otro* y con el espacio. Entre sus caminos se encuentra con un

librero que no le deja recoger su avión de papel que ha caído dentro de la librería, con una pareja de enamorados, un cura y un vigilante que lo persigue por haber entrado a un carrusel. Su pequeño tamaño está absorbido por los altos edificios, las grandes avenidas y las vitrinas colmadas de publicidad que lo deslumbran. Camina por el centro de Bogotá, roba una bolsa de panes, la regala a alguien que considera la necesita más que él, imita la propaganda de una película de vaqueros, orina la estatua de Simón Bolívar y se aleja en medio del bullicio y la indiferencia.

El deambular del niño y sus acciones ‘desorientadas’ en el que se exalta su fascinación por los múltiples escenarios que se le presentan, es una sensación de estimulación ante los innumerables elementos e impresiones que percibe. La ciudad como un lugar de encuentro de un grupo de personas ya establecidas y aquellas que llegan a insertarse genera una tensión que se expresa en la delimitación del espacio como forma de apropiación del territorio y de la definición de un status social. En este sentido, la ciudad se erige excluyente y fragmentaria diferenciando física y simbólicamente a los individuos que hacen parte de ella. Esta idea en *Chichigua* se mantiene vigente en la composición de ser un niño habitante de la calle, encarnando el desamparo, la desolación y el choque entre el comportamiento urbano deseado y el de aquel pequeño en formación que tan prontamente se ve desorientado (Simmel, 1986; Fritzsche, 2008)

Una máxima de este detalle es su actitud frente a la estatua como expresión de un distanciamiento entre el individuo y un ritual de fervor que se *debe* mantener ante las figuras de la historia nacional. Es decir, que en esta ciudad en crecimiento descontrolado, las grandes brechas de adaptación social y la heterogeneidad de sus habitantes generan la existencia de aquellas acciones que parecen salirse del margen esperado, expresando la marginalidad, la de todos aquellos que no cuentan para las imágenes proferidas por el Estado como sector social anhelado.

Este tipo de experiencias urbanas son representadas en obras como *Raíces de Piedra*. En una escena el protagonista, Clemente vive una crisis nerviosa como consecuencia de una serie de infortunios en su familia y trabajo. La ciudad ante sus ojos aparece nuevamente inmensa, acaparadora y anónima generando sensaciones de shock sobre todo para aquellos habitantes que sufren un complicado proceso de adaptación social. Este proceso en la

película es evidenciado en las condiciones de explotación laboral en medio de un ambiente nublado de polvo resultado de la construcción artesanal de ladrillo en la periferia de la ciudad; barrios ocupados por los migrantes que sobreviven en precarias circunstancias. Es decir, aquí no es solo la ciudad en su edificación cosmopolita y atrapante, sino que se vincula a la cotidianidad de un sujeto en unas condiciones sociales que conforman su existencia y la de su entorno. Hechos que serán importantes en la comprensión de *Chircales*, la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

En la escena de locura de Clemente, el protagonista, el momento es visto desde la vitrina de una agencia de viajes y ante la mirada de indiferentes transeúntes que pasean afeitados al lado del cuerpo de Clemente que yace en el piso. En el relato se encuentra la historia de él y de Firulais, un vecino ladrón con el que tiene constantes enfrentamientos pero que ante la enfermedad de Clemente, se ve motivado a ayudar en conseguir dinero para su tratamiento médico. La escena final muestra a Firulais llegando con la medicina para ayudar al enfermo encontrándose con que este ya había muerto.

La ciudad aquí es similar a la de *Chichigua*, una Bogotá de caminantes anónimos con múltiples ocupaciones que no se detienen ante la tragedia de aquellos que podrían ser sus vecinos. Sin embargo, el film se centra en el drama de dos individuos marginales que viven las consecuencias de la exclusión, la sobre explotación laboral, el desempleo y el abandono de Estado. Estas y otras situaciones descritas detalladamente en los capítulos anteriores fueron motivo de fuerte censura por parte de la junta clasificadora, pues exteriorizaba la cara de aquellos rostros reflejo de una condición humana aparentemente no deseada.

Una escena significativa del proceso de desvinculación y enajenación ante el cual está expuesto el trabajo asalariado de obrero se expresa cuando Firulais se dirige al moderno edificio en donde Clemente laboró, solicitando ayuda: “Vengo a pedirle una limosna, no es para mí es para un pobre albañil que trabajó en la construcción de este edificio. Está sumamente grave doctor y por eso he venido a solicitar...” La mirada impávida del gerente ante la petición de Firulais se complementa con su respuesta: “lo siento mucho señor pero nosotros nada tenemos que ver con los que hicieron este edificio” (Arzuaga, 1963).

La profundización en este tipo de relaciones de producción con los chircales desde la mirada documental-política es el cortometraje *Chircales*. Obra realizada de la mano de

habitantes del lugar que contaron su historia construyendo el hilo narrativo del film. Lo interesante de este caso, es la revelación de un panorama en el que detrás de la construcción de la ciudad ‘moderna’ existen unas formas de trabajo que corresponden a condiciones casi esclavistas de subsistencia. De acuerdo a los datos provistos por la narración, la estructura laboral era comandada por un terrateniente que recibía las ganancias de explotación de la tierra, controlada por un arrendatario que contrataba y dirigía a los obreros cuya familia estaba directamente involucrada en la construcción, siendo centrales las imágenes de los niños cargando ladrillos en su espalda, develando una organización en donde la progenie es fuerza laboral.

Un chircalero hace referencia a sus condiciones de trabajo ‘como no es la tierra de uno, toca irle a hacerle material que él diga y hasta la hora que él quiera tenerlo trabajando’. Lo anterior, ante la prohibición de agruparse en sindicatos, la inexistencia de seguridad social y una ley laboral de protección, ya que la reclamación de alguno de estos derechos significaba la expulsión de la finca por parte de los patrones. En las historias narradas por la familia Castañeda, protagonistas del film, se evidencian estructuras patriarcales en donde la mujer es ante todo procreadora y educadora de hijos. El hombre relatado por ella es conflictivo y alcohólico aportando poco a la economía del hogar. Una estructura sujeta a un fervor religioso centrado en la planeación de la primera comunión de una de las hijas de los Castañeda, aspecto que es resaltado por la narración externa de los realizadores como ‘símbolo de su enajenación’ (Rodríguez & Silva, 1966, 1971).

Este tipo de figuras son representadas en *El zorrero*, tercer cuento del largometraje *Tres cuentos colombianos* que narra la historia de un hombre que trabaja a bordo de su caballo en Bogotá transportando bultos. En el relato se presentan diversas escenas que expresan el choque social provocado por la convivencia de dos clases sociales, una establecida y otra en proceso de adaptación e integración en condiciones de desprotección, expresándose en la segregación geográfica y social que organizó la ciudad (Romero, 2008). División que para Duran (2012), significaría por lo mismo una diferenciación entre el norte rico y el sur pobre como división cultural reflejada en las formas de vestir y de hablar, plenamente evocadas con la figura de Inocencio, el zorrero.

En una escena, Inocencio choca su vehículo con un lujoso carro generando un encuentro en el que el zorrero responde: “estas viejas vagabundas oligarcas me van a coger a mí solo aquí, oligarcas serán lo que son (...) bájense a ver si es que son muy machitas o ¿qué?”. Ante los gritos se baja un hombre de corbata increpándolo: “¿qué le pasa ‘ala’? debería darle pena andar con este cacharro por plena séptima” y un amigo lo apoya diciendo: “pero para que te pones bravo viejo, no ves que hoy es domingo y nos estamos divirtiendo”. Inocencio con su vestido sucio y su actitud agresiva se contrapone a la limpieza y decencia de los ocupantes del carro en el que los modos de hablar se ven como determinantes para generar una diferenciación entre unos y otros. Este tipo de distinciones serán el argumento principal de películas como *Pasado el meridiano*, largometraje de ficción en el que entre otras cosas se evoca un panorama donde la imagen del protagonista ascensorista que desea ir al entierro de su madre se contrapone con la de “las agencias publicitarias, cachacos tomando whiskey y firmando contratos” (Duran, 2015).

Con lo anterior y a manera de conclusión, identificamos la aparición de distintos personajes antes no visibilizados por el cine que se convierten en actores sociales relatando una historia como forma para entender el espacio y el periodo de tiempo. Análisis en donde se da cuenta de la relación entre el individuo con su territorio alejada de las nociones arquetípicas acerca de los roles y los grupos sociales, recurrentes por ejemplo en los noticieros. En ellos se presentaba la imagen de multitudes alrededor de un candidato político o en función de las ferias y fiestas en representación a la *muchedumbre* que le imprimía ‘realismo’ a la película (Bejarano, 2012). En el documental de los sesenta esa muchedumbre que actúa más como extra y en ovación a una figura pública se convierte en una manifestación social de malestar y descontento emergiendo como sujetos políticos identificados en estudiantes, campesinos y sindicatos. De esta forma vemos la aparición de nuevos actores sociales en las tensiones proporcionadas por las transformaciones de las dinámicas del campo y la ciudad que representan ya no son solo un paisaje y un escenario sino que son espacios de lucha social, ya sea por sobrevivir o por identificarse dentro de una clase social, movimiento, entre otros.

4. Conclusiones

El presente texto ha tenido como propósito realizar un análisis de los distintos factores sociales y artísticos del cine documental en los años sesenta en Bogotá con el fin de entender un momento histórico en el que particularmente este género se convierte en una herramienta de renovación en las formas de representar la realidad social a través de la imagen audiovisual.

El primer capítulo se centró en ubicar históricamente al documental en medio de un ambiente latinoamericano y global con el objetivo de identificar las tendencias e ideas alrededor del cine en unos años sesenta marcados por un fuerte movimiento en la región latinoamericana. Este cine no puede estar separado de las corrientes europeas de posguerra como el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa que configuraron nuevas posibilidades de realización tanto en una búsqueda de realismo social como en una exploración por el cine mismo.

Para identificar los antecedentes de este género en Colombia, como un proceso influenciado por esa movilidad pero que respondía a condiciones sociales particulares, se abordaron aquellas producciones que en su época eran consideradas –documental-. De esta forma, se encontró que la tradición estuvo enfocada en un tratamiento de la imagen como testimonio que documentaba hechos coyunturales en una aseveración del *presente* en donde predominaba un registro lineal de elementos y hechos del mundo social. Imágenes centradas en eventos políticos, cambios en la infraestructura de los espacios y las riquezas naturales de la geografía colombiana como método no sólo de promoción gubernamental sino como forma de crear un lazo de identidad entre el espectador y una imagen del país. Este formato de noticiero y cine educativo representó la función social otorgada al cine por el gobierno. Así, la obra audiovisual es un puente de información y propaganda a los programas estatales como fórmula educativa para el pueblo.

Por otro lado, se realizaron algunos largometrajes en los que predominó un estilo muy ligado a la expresión teatral del país con temáticas centradas en adaptaciones literarias, comedias y melodramas. Sin duda estos formatos constantes por más de treinta años y sustentados en los intereses gubernamentales fueron un punto angular en las posiciones defendidas por la crítica de cine en los años 60, pues el auge de este en su valoración

artística había dividido las consideraciones acerca de si el gobierno *debía* seguir controlando el cine hecho en la nación. En el debate acerca de la cinematografía colombiana tan presente en este periodo, la crítica se expresó de dos formas: La primera desde una visión oficialista en la que el cine fundamenta un proceso educativo y de formación nacionalista del habitante colombiano. Es decir, el cine constata y perpetua valores morales promovidos por un orden católico en correspondencia a un ideal de comportamiento del individuo fundamentado en la reproducción de ciertos elementos identificables con unas tradiciones y prácticas como las ferias y fiestas, los paisajes y los líderes políticos.

En oposición a este tipo de crítica se presentó un punto de vista independiente que abogó por una autonomía del cine frente a los intereses del Estado. En este sentido, la imagen audiovisual se acerca más a una concepción artística, pero sobre todo, política como método de contrainformación a los discursos e imágenes reproducidos por el gobierno teniendo como premisa una realidad ignorada y no visibilizaba. La independencia de esta crítica se evidencia en las discusiones acerca del papel de la censura, aspecto que se analizó para determinar el marco de valores y acciones que desde el Estado se le otorgo al cine. Sustentado en ese elemento, esta crítica abanderó una autonomía del cine del control estatal sobre sus contenidos y exhibiciones, en donde ya no eran solo incómodas las temáticas de sexualidad y criminalidad, sino que se manifestaba una censura por razones políticas de acuerdo a la forma en que el orden oficial consideraba se debía abordar la sociedad. De esta forma, la crítica de cine se convierte en un viaje por el tiempo a las concepciones, a los roles que jugaba el cine en Bogotá especialmente por su mediación entre la realización y el público que no están tajantemente separados pero que la crítica en este momento, por su función formadora de opinión es vital para entender esta correlación.

En cuanto al público bogotano se puede decir que la tradición cinematográfica atendía los gustos ligados a la familiarización con cierto tipo de películas. Así, identificar el gusto y la recepción del cine documental en Bogotá se identificó a unos antecedentes en donde el espectador tuvo gran contacto con films provenientes de las industrias de cine norteamericano y mexicano, y posteriormente, con los noticieros y el formato de registro de los hechos coyunturales nacionales e internacionales. En este sentido, y de acuerdo a la

popularidad de la práctica de ir a cine en Bogotá, se evidenció que la relación del público con un país cinematográfico consistió en un contacto de poco tiempo representado en los cortos iniciales de las películas. Situación que como resaltamos, había generado un hábito en la población hasta tal punto de que protestaran cuando los teatros dejaban de pasarlos.

Otro factor que influyó la formación del espectador bogotano de cine fueron los cineclubes que se desde finales de los años 50 experimentaron un crecimiento tanto como espacio cultural de la ciudad, como punto de encuentro y reflexión de la universidad vinculando a los estudiantes activamente a estos grupos. A esto, se sumó la creación de revistas especializadas de cine que junto a los cineclubes, contribuyeron en aumentar y diversificar esos espacios formativos y reflexivos alrededor del cine como arte además de que fueron bandera de apoyo a la producción nacional. Así, entendemos unos años que ante el momento de cambio en las concepciones del cine, distintas iniciativas se centralizan en formar al espectador como modo de involucrar la creación cinematográfica con la percepción del público sobre la realidad social.

Para los años sesenta, el espectador bogotano empieza a experimentar un aumento en las realizaciones de cine que habían transformado estética y narrativamente la imagen pero sobre todo había cambiado en su lenguaje, al abordar elementos y personajes de la realidad que previamente no se habían representado. No obstante, este tipo de cine de corte documental contó con una difusión cerrada y de difícil acceso desde las salas comerciales, lo cual al estar ligado a la publicidad institucional su proyección se limitaba en su mayoría en empresas u oficinas de gobierno. De esta forma, el cineclub provee no solo un espacio educativo al espectador, sino que en su apoyo a la producción nacional y en general en su concepción acerca del cine, también fue lugar para la presentación de películas que eran censuradas por la junta de clasificación de la época. Con lo anterior, los grupos cineclubistas fueron semilleros de reflexión y realización de cine consolidados en el ambiente universitario como lugar vital de participación social y política del estudiante, quien será un espectador relevante desde los años sesenta.

Finalmente, durante los 60 la realidad social del país representada a través de la imagen cinematográfica atiende a varios aspectos. Por un lado, la figura del cineasta durante estos años, de acuerdo a la llegada de numerosas personas formadas en el exterior, propició la

idea de que por fin el cine colombiano se renovarí­a en su estilo e historias. Esta generaci3n llamada los ‘maestros’ aport3 en la esperanza de transformaci3n e inicio a un lenguaje cinematogr3fico propio. Entre ellos est3n Gabriela Samper y Julio Luzardo, quienes por los distintos roles que desarrollaron en el medio cinematogr3fico son ejemplo para ilustrar el papel social del realizador en Bogot3 ligado a un lugar de conocimiento y exploraci3n de las t3cnicas est3ticas y narrativas de abordar el universo social. La producci3n de estos cineastas estuvo vinculada a las numerosas realizaciones publicitarias que eran el modo de subsistencia al ser la mayor fuente de financiaci3n para hacer cine en el pa3s.

Otro aspecto es que a finales de la d3cada, empiezan a aparecer unas realizaciones cinematogr3ficas que ve3an en el documental una herramienta eficaz para movilizar un mensaje pol3tico e ideol3gico. Esta generaci3n de j3venes entre los que destacamos a Carlos 3lvarez, Marta Rodr3guez, Jorge Silva y Diego Le3n Giraldo estuvieron fuertemente vinculados a los movimientos estudiantiles y sindicalistas bajo la inscripci3n de utilizar el cine como fuente para llegar a un p3blico de manera m3s masiva. Su forma de ver el cine respond3a a una mirada politizada de la realidad en el que predominaban las lecturas ligadas a una militancia de izquierda, en comunicaci3n con las corrientes cinematogr3ficas en Brasil, Argentina, Chile y Cuba. En este sentido, emerge un cineasta muy enlazado con el lugar de conocimiento, al ver en el cine una forma de aproximarse y de conocer la realidad desde una 3tica de compromiso pol3tico con la comunidad. Estos realizadores conformaron una *nueva mirada* en el que el documental era una imagen que concentraba las fuerzas para replantear una transformaci3n social.

Concluyendo, el an3lisis de las producciones audiovisuales muestra que durante los a3os sesenta, se entiende la construcci3n est3tica pero sobre todo narrativa de la imagen como un elemento para dar cuenta de un momento socio-hist3rico del pa3s. El cine en este sentido, expresa las tensiones y transformaciones que se estaban viviendo en el campo y la ciudad. Dan cuenta de la experiencia del migrante campesino en medio del vertiginoso entorno urbano que se manifiesta de modo cosmopolita y cambiante en contraste a un campo en donde las virtudes del individuo se deben conservar bajo la idea rom3ntica del hombre en armon3a con el territorio. As3, el cine documental de los a3os sesenta es manifestaci3n de

las vivencias de los individuos en un entorno de profunda transformación entre el campo y la ciudad que evidencia la forma en que se ha construido la idea de orden y cambio social.

De esta manera, se reconstruye un periodo histórico marcado por constantes cambios a nivel artístico, político y social que permite develar el papel del cine y sus lecturas de la realidad como forma de entender la historia y sus distintas representaciones; entendiendo esta no como una sucesión de hechos aislados sino como un proceso en donde diversos elementos y prácticas se correlacionan en la construcción de la vida cotidiana. Así, los años sesenta constituyen una renovación en los formatos de realización y apreciación del cine en el que instancias como las revistas y los cineclubes en el espacio universitario, son base esencial para pensar el panorama de los 70 en donde el cine colombiano vivió un boom de experimentación y producción importante.

En este punto, sería interesante indagar y reconstruir el mundo de relaciones alrededor del cine y la universidad desde sus múltiples expresiones. En este texto, se abordó la influencia de las ciencias sociales en su institucionalización como un método para leer la realidad social que se tradujo en el cine documental. No obstante, quedaría abierto profundizar en esa relación como dos formas de conocimiento que en ese momento vivían un proceso de legitimación social y se encontraban ante la pregunta latente ¿Cómo conocer, explicar y transformar la realidad? Considerándose como interpretaciones acerca de las vivencias del ser humano en un momento en donde las lecturas y los lugares de explicación se entrelazaban entre el conocimiento y el compromiso social y político.

De aquí en adelante, el panorama de tensión en la emergencia del documental tendrá que vincularse con los siguientes años setenta en los cuales se ejecutó la ley del sobreprecio, que a pesar de las valoraciones y disidencias dentro de la historia del cine colombiano, impulsó la producción nacional pero sobre todo el movimiento cineclubista como espacio cultural y formador de público. Situación que probablemente constituirá una característica para su institucionalización y formalización en los años 80 y el cual será rasgo en la conformación del cine como campo autónomo. Así, después de este recorrido en donde se buscan tantas respuestas, también nacen otras preguntas: ¿Cómo han cambiado los lugares de realización y las narrativas en el documental? ¿Qué papel ha cumplido durante los

siguientes cuarenta años la crítica de cine en la formación de público? ¿Cómo se han transformado los gustos y marcos de recepción del espectador frente al cine colombiano?

Bibliografía

Fuentes documentales

Prensa

Periódico El Siglo. 1960, 1963. Álvaro Gómez Hurtado (Director) Bogotá

Periódico El Tiempo. 1969. Eduardo Santos. (Director). Bogotá

Periódico El Espectador. 1955, 1960, 1963, 1964, 1966, 1967, 1968, 1969. Gabriel Cano y Guillermo Cano. (Directores) Bogotá

Revista Cromos. 1960, 1963, 1964, 1967, 1969. Bogotá.

Revista de Cine Guiones. 1961. Carlos Betancur (Director) Bogotá.

Revista Cinemateca. 1982. Bogotá

Entrevistas

Duran, M. (Mayo de 2015). (Autora, Entrevistador) Bogotá.

Bernal, A. (Mayo de 2015). (Autora, Entrevistador) Bogotá.

Luzardo, J. (Mayo de 2015). (Autora, Entrevistador) Bogotá.

Rojas, D. (Junio de 2015). (Autora, Entrevistador) Bogotá.

Fuentes Fílmicas

Acevedo, H. (Dirección). (1945). *Semana de la Democracia* [Película]. Colombia

Arzuaga, J. M. (Dirección). (1963). *Raíces de Piedra* [Película]. Colombia: TVE.

Arzuaga, J. M. (Dirección). (1966). *Pasado el Meridiano* [Película]. Colombia: Arpa Films.

Canal, G. (Dirección). (1959). *Esta Fue Mi Vereda* [Película]. Colombia : Cinematográfica Colombiana.

Lizarazo, M. T. (Dirección). (1947). *La Huerta Casera* [Película]. Colombia .

Luzardo, J. (Dirección). (1965). *El Río de las Tumbas* [Película]. Colombia : Cine TV Films.

Luzardo, J., & Mejía , A. (Dirección). (1963). *Tres Cuentos Colombianos* [Película]. Colombia : Cine TV Films.

Norden, F. (Dirección). (1963). *Las Murallas de Cartagena* [Película]. Colombia.

Samper, G. (Dirección). (1965). *Bavaria, una historia de muchos años* [Película].

Samper, G. (Dirección). (1965). *El Páramo de Cumanday* [Película]. Colombia: ESSO.

- Samper, G. (Dirección). (1969). *Festival Folclórico de Fomeque* [Película]. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Samper, G. (Dirección). (1969). *Los Santisimos Hermanos* [Película]. Colombia.
- Sanchez, P. (Dirección). (1962). *Chichigua* [Película]. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez, M., & Silva, J. (Dirección). (1966, 1971). *Chircales* [Película]. Colombia: Inravisión.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Colombia: Universidad Nacional.
- Barnow, E. (2002). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bejarano, A. (2012). "Naturalezas muertas con Gozque. Imágenes de Bogotá a través de los "extras" de los noticieros cinematográficos de los Acevedo en los años veinte. En IDARTES, *Bogotá Fílmica*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital.
- Caicedo, J. D. (2012). Los Cine Clubes Bogotanos. En IDARTES, *Bogotá Fílmica*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital.
- Cobo Borda, J. G. (2011). Ir a cine, ver cine, escribir sobre cine. La crítica de cine en Colombia. *Revista Poliantea*, 7(12).
- DANE. (1967). *El cinematógrafo en Colombia en 1965*. Bogotá.
- Duran, M. (2012). Bogotá en el cine: Patrimonio cinematográfico y urbano. Ciudad y cine: dos y más patrimonios. En IDARTES, *Bogotá Fílmica*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital.
- Estévez, J. (2013). Prensa y poder político durante el Frente Nacional, Colombia 1958-1974. *Tesis de grado para optar al grado de Doctor en Sociología*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Fílmico, F. P. (2010). Colección 40/26 Joyas de Cine Colombiano.
- Frías, I. L. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años setenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- Fritzsche, P. (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Argentina: Siglo XXI.
- Giraldo, D. L. (Dirección). (1966). *Camilo Torres* [Película]. Colombia: Instituto Colombiano de Desarrollo (ICODES).
- Henderson, J. (2006). *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Jaramillo, J. (2012). El libro de La Violencia en Colombia (1962-1964). *Conferencia ofrecida en el panel "El libro de La Violencia en Colombia: 50 años de una radiografía emblemática y fundacional*. Universidad Javeriana, Universidad Nacional y Universidad del Rosario.
- Jaramillo, M., Osorio, B., & Robledo, A. (2000). *Literatura y cultura - Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad*. España: Paidós.
- Martinez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Colombia: América Latina.
- Melo, J. O. (s.f.). *Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización" en el caso colombiano*. Estudios .
- Mineducación. (s.f.). *Decreto 0043 de 1960*. Obtenido de http://www.mineducacion.gov.co/1621/articulos-103621_archivo_pdf.pdf
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Osorio, O. (2008). Historiografía del cine colombiano. La saga atrasada de un cine que camina lento. En cine colombiano. Investigación e historiografía. *Cuadernos de Cine Colombiano*(13).
- Palacios, M., & Safford, F. (2002). *Colombia país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Norma.
- Restrepo, I. (2013). Cine colombiano y cambio social. Hegemonía y disidencia en el Frente Nacional (1958-1974). *Tesis de grado para optar por el título de historiadora* . Medellín : Universidad de Antioquia.
- Romero, J. L. (2008). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo XXI.
- Salazar, O. I. (2012). La cara pública y la cara vergonzante. Imágenes de la urbanización de Bogotá en la ciudad fílmica y la fotografía urbana de mediados del siglo XX. En IDARTES, *Bogotá Fílmica*. Subdirección Imprenta Distrital.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona : Ediciones Península .
- Silva, R. (2005). *La república liberal, intelectuales y cultura popular* . Medellín: Carreta Editores.
- Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, 45 , 5-10.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de un mañana*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Tirado, Á. (2014). *Los años sesenta. Una revolución cultural*. Bogotá: Debate.
- Torres, C. (1966). La violencia y los cambios sociales. *La Gaceta*(16-17). Obtenido de <http://www.filosofia.org/hem/dep/pch/n01p004.htm>
- Valverde, U. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano* . Bogotá, Cali: Toronuevo Limitada.
- Velez, N. (2010). La representación de lo popular en el documental colombiano: Lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis de discurso audiovisual . *Tesis de grado para optar por el título de historiadora*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vellegia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine latinoamericano* . Buenos Aires: Altamira.

ANEXO 2

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES
(Licencia de uso)

Bogotá, D.C., 05- octubre -2015

Señores
Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J.
Pontificia Universidad Javeriana
Ciudad

Los suscritos:

Laura Catalina Urea Baguero , con C.C. No 1032455243
_____, con C.C. No _____
_____, con C.C. No _____

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:

La experiencia del cine documental. El proceso de apropiación de un lenguaje en los años 60 en Bogotá.
(por favor señale con una "x" las opciones que apliquen)

Tesis doctoral Trabajo de grado Premio o distinción: Sí No

cual: presentado y aprobado en el año 2015 , por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la Biblioteca.	X	
2. La consulta física (sólo en las instalaciones de la Biblioteca)	X	
3. La consulta electrónica - on line (a través del catálogo Biblos y el Repositorio Institucional)	X	
4. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	X	
5. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	X	
6. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de

acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: Información Confidencial:

Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. Si No

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. del documento de identidad	FIRMA
Jairo Catalina Mora Baquero	1032455243	Jairo Mora

FACULTAD: Ciencias Sociales
PROGRAMA ACADÉMICO: Sociología

ANEXO 3
BIBLIOTECA ALFONSO BORRERO CABAL, S.J.
DESCRIPCIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO
FORMULARIO

TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO			
<i>La experiencia del cine documental. El proceso de apropiación de su lenguaje en los años 60 en Bogotá</i>			
SUBTÍTULO, SI LO TIENE			
AUTOR O AUTORES			
Apellidos Completos		Nombres Completos	
<i>Mora Baquero</i>		<i>Jara Catalina</i>	
DIRECTOR (ES) TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO			
Apellidos Completos		Nombres Completos	
<i>Martinez</i>		<i>Alexandra</i>	
FACULTAD			
<i>Ciencias Sociales</i>			
PROGRAMA ACADÉMICO			
Tipo de programa (seleccione con "x")			
Pregrado	Especialización	Maestría	Doctorado
<input checked="" type="checkbox"/>			
Nombre del programa académico			
<i>Sociología</i>			
Nombres y apellidos del director del programa académico			
<i>Nelson Antonio Gomez Serrudo</i>			
TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:			
<i>Sociólogo</i>			
PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):			
CIUDAD	AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO	NÚMERO DE PÁGINAS	
<i>Bogotá</i>	<i>2015</i>	<i>96</i>	
TIPO DE ILUSTRACIONES (seleccione con "x")			
Dibujos	Pinturas	Tablas, gráficos y diagramas	Planos
			<input checked="" type="checkbox"/>
SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO			
Nota: En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad a través de la Biblioteca (previa consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.			

MATERIAL ACOMPAÑANTE					
TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo					
Audio					
Multimedia					
Producción electrónica					
Otro Cuál?					
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo biblioteca@javeriana.edu.co , donde se les orientará).					
ESPAÑOL			INGLÉS		
Cine documental			Documentary		
Historia			History		
Arte			Art		
Cine colombiano			Colombian films		
Bogotá			Bogotá.		
RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS (Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)					
<p>El presente trabajo tiene como objetivo reconstruir el surgimiento del cine documental en los años sesenta en Bogotá y analizar cómo se constituye en una mirada sobre el país a través de una nueva forma de hacer cine. Durante este periodo, el cine documental fue un género que vivió un proceso de transformación y consolidación como lenguaje que renovó los formatos y los discursos del cine que se habían realizado por más de cincuenta años en Colombia. Estos años estuvieron marcados por un acento en las realizaciones nacionales, la creación de numerosas cineclubes como semilleros de formación y la publicación de revistas especializadas en cine que promovieron una crítica amplia desde las concepciones artísticas y políticas de la imagen. En este sentido, se hará un recorrido por todos estos factores valorando por un lado la sociabilidad que propició el cine tanto en la crítica como en el público para finalmente analizar los relatos audiovisuales como lecturas de la realidad social. Sin duda esta cadena de situaciones dan cuenta de un periodo de cambio tanto en la forma de hacer cine como en el modo de verlo por parte del espectador y que en definitiva transformó el cine y sus modos de representación.</p>					

MATERIAL ACOMPAÑANTE					
TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo					
Audio					
Multimedia					
Producción electrónica					
Otro Cuál?					
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS					
Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo biblioteca@javeriana.edu.co , donde se les orientará).					
ESPAÑOL			INGLÉS		
Cine documental			Documentary		
Historia			History		
Arte			Art		
Cine Colombiano			Colombian films		
Bogotá			Bogotá		
RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS (Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)					
<p>This paper has the objective of building the appearance of documentary films in the sixties in Bogotá and analyzing how they become a vision of the social life in the country through a new way of making films. During this period, the documentary was a genre that lived a transformation and consolidation process as a language, so that that it renewed the formats and discourses that had been done for many years in Colombia. These years were delimited by an increase of national productions, the creation of many film clubs as seedbeds of training for future filmmakers and the publication of specialized movie magazines that promoted a wide review from the artistic and political conceptions of the films. In this investigation there will be a journey around all these factors, valuing the socialibility that the movies forested not only in the reviews but also in the public. Finally, the audiovisual story (narrative, storytelling) is going to be analyzed as an interpretation of the historical and social reality in the middle of the 20th century. Undoubtedly these situations stated a period of change between the way of making films and the way of spectators watched them, besides the fact that they definitely transformed the movie in Colombia and it ways of representation of reality.</p>					