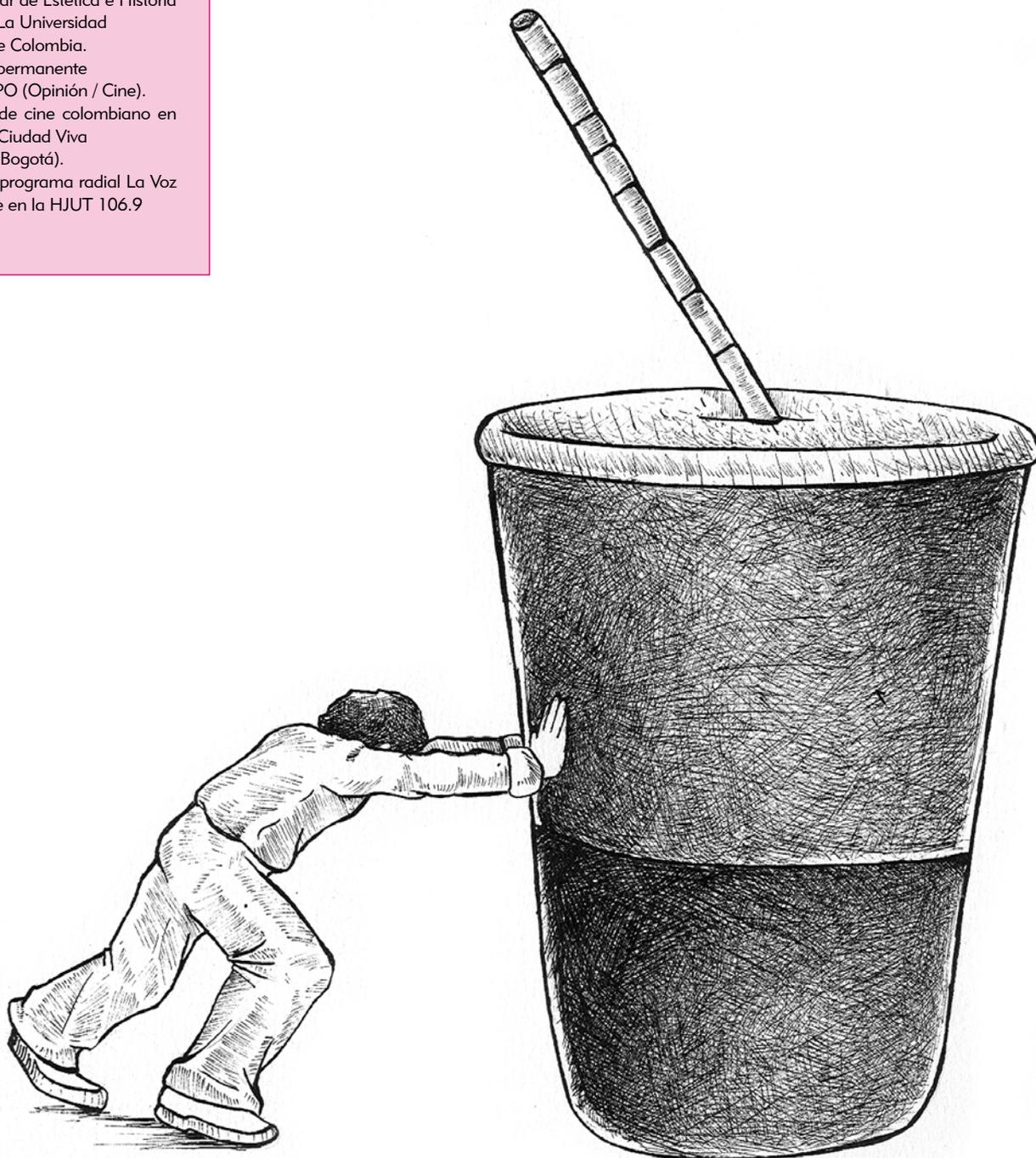


Factores sociales en el desarrollo del cine nacional (parte I)

MAURICIO LAURENS

Crítico de cine y docente cinematográfico.
Profesor titular de Estética e Historia del Cine en La Universidad Externado de Colombia.
Columnista permanente de EL TIEMPO (Opinión / Cine).
Columnista de cine colombiano en el periódico Ciudad Viva (Alcaldía de Bogotá).
Director del programa radial La Voz del Celuloide en la HJUT 106.9



Comunicadora social-periodista de la Universidad Externado de Colombia, magíster en literatura; candidata a doctora en Ciencias Sociales. Editora de la presente Revista.

Producir una película en Colombia siempre ha sido una empresa azarosa y en algunas ocasiones ingrata al no contarse con los necesarios apoyos estatales ni estar destinada la misma a gozar de un tratamiento prioritario por parte de nuestros exhibidores. El público demanda expresiones originales capaces de plasmar en imágenes su idiosincrasia y su historia, sus grandes o pequeños dramas, sumados en algunos casos a una vena humorística muy peculiar. “Porque un país sin cine es como una cultura hueca sin música ni literatura” –sentencia del realizador Sergio Cabrera–.

No han bastado los estímulos gubernamentales para establecer una industria cinematográfica en un país donde filmar una historia novelada era considerado algo fuera de lo común. Tampoco serán suficientes las iniciativas privadas tendientes a convertir una supuesta realización artística en próspero negocio. Primero que todo se requiere patrocinar el talento, aquellas exigencias creativas para transmitir nuestras inquietudes y reflejar una nacionalidad plena en variantes o matices.

Según investigaciones recientes adelantadas por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el 80% de nuestras primeras producciones con anterioridad a 1954 desaparecieron para siempre y de ellas no se conserva un solo fotograma. La razón principal de tan devastadora pérdida del patrimonio audiovisual fue debida el soporte autoinflamable en nitrato de celulosa; además de la carencia durante mucho tiempo de mecanismos adecuados para su preservación o archivo.

Aunque pueda sonar como una declaración de amor patrio, los mejores ejemplos del verdadero cine colombiano han tenido que nutrirse de nuestras ricas tradiciones y disímiles temperamentos, más cuando sabemos que la vena documental no ha sido agotada y que la denuncia de tipo social puede haberse quedado en lo efectista. Nuestro objetivo principal será así el de acercarnos desprevenidamente y sin ningún prejuicio a los reiterados esfuerzos por establecer una manifestación valedera que los replasmar sus consecutivos niveles e identidades socioculturales.

PREHISTORIA

La Compañía Cronofónica del Teatro Municipal de Bogotá, hacia 1908, se forja como precursora del espectáculo cinematográfico. Con oberturas ejecutadas por una orquesta capitalina e inclusión de cortometrajes cómicos, el programa anunciaba ‘vistas’ documentales que desaparecieron para siempre y respecto de las

cuales solo quedaron registrados sus temas o sitios respectivos: el río Magdalena, los Andes y la procesión de Nuestra Señora del Rosario, el Alto Cauca, las caídas del río Bogotá en su descenso hacia El Charquito, el viejo hipódromo de La Magdalena y el presidente Reyes en el Polo Club.

El drama del 15 de octubre (1915), reconstrucción documentada un año después del asesinato y entierro del caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, dirigida por los hermanos Di Doménico, se considera como la primera película colombiana sobre la cual existen datos precisos de su factura y exhibición. Los cronistas de aquella época mencionan el escándalo suscitado por el hecho de mostrar frente a la cámara a los dos autores materiales de un crimen político que estremeció al país. Según Francesco Di Doménico el título anterior fue prohibido en toda Colombia para impedir reacciones adversas.

Los documentales *Carnaval de Barranquilla en 1914*, *De Barranquilla a Cartagena* (1916) y *El Triunfo de La Fe* (1918) fueron presentados con gran éxito por el fotógrafo italiano Floro Manco al público de la Costa Atlántica. Como *La Fe* era un próspero almacén de La Arenosa, que promocionaba un nuevo cigarrillo del industrial Julio Gerlein, debidamente se rectifican las sospechas infundadas sobre su contenido religioso.

ANOS 1920 / CINE MUDO

“Lea este libro maravilloso y vea la posibilidad de filmarlo” –le había dicho el empresario Francisco José Posada en 1921 al camarógrafo español Máximo Calvo–. Pocos meses después emprendería en Buga la filmación del primer largometraje colombiano –*María*–, con argumento prestado de la literatura romántica de finales del siglo XIX. En una entrevista concedida al crítico e historiador Hernando Salcedo Silva, Calvo anotaba: “en los mismos sitios descritos por la novela, con interiores de casas tradicionales y personajes de la buena sociedad vallecaucana”. Fue sin duda alguna la cinta más taquillera del cine mudo nacional y pudo proyectarse en casi todos los países de habla hispana.

En busca de María (1986), un medimetraje codirigido por Luis Ospina y Jorge Nieto, plantea con graciosa nostalgia el rescate de la memoria fílmica y para tal efecto sus realizadores se remontan al clásico de 1922 cuyos negativos se esfumaron en su totalidad: sólo quedaron pedazos de fotogramas o recuerdos dispersos en el tiempo. Su protagonista (doña Stella López Pomareda) evocaba con la emoción derivada de las circunstancias algunas breves tomas de su participación

muy cerca de las tormentosas aguas del río Cauca. Con actores contemporáneos, que recreaban las poses manieristas y el tono declamatorio de tan añejas representaciones, María resucitó en medio de las páginas amarillentas de las primeras ediciones atribuidas a Jorge Isaacs.

Tres largometrajes de la Casa Di Doménico: *Aura o las violetas* (1924), con un Vargas Vila en la cúspide del melodrama bogotano, *Como los muertos* (1925), o una representación teatral influida por D'Annunzio, y *El amor, el deber y el crimen* (1926) “un fracaso económico, puesto que tanta cursilería no gustó”. Bajo el imperio de ‘divas’ que imitaban a la Bertini y la Menichelli, con importaciones como Matilde Palau desde España y Mara Meba de Italia, las compañías de zarzuela también contribuyeron a forjar un estilo primitivo, manierista y foráneo, que sistemáticamente desconocía nuestro entorno particular.

Mientras que bambucos y pasillos amenizaban las divertidas comedias mudas del *slapstick* de Charles Chaplin y Harold Lloyd, se contraponen una preocupación nacionalista por parte de quienes cubrirán tres décadas del cine colombiano: los Acevedo. Es así como *La tragedia del silencio* (24), dirigida por Arturo Acevedo Vallarino, relata el drama de un padre leproso circunscrito al elenco de la Compañía Nacional de Teatro.

Bajo el cielo antioqueño (1925), producida por don Gonzalo Mejía y respaldada por la Compañía Filmadora de Medellín, contó con la participación escénica de “las más bellas flores de nuestro jardín”. Para su financiamiento se lanzó una emisión de acciones, que fueron suscritas “por patriotismo y por negocio puesto que se hace bien a Antioquia y se gana dinero”. Rodada en el exclusivo Club Unión, con don Gonzalo Mejía y su esposa Alicia Arango como protagonistas, la historia de los amores de una caprichosa colegiala y su incomprensión

familiar desató un éxito apoteósico la noche misma de su estreno en el Teatro Junín, para constituirse en un éxito económico sin precedentes al haberse seleccionado sus actores y sus actrices entre la gente más distinguida de la ciudad.

El Noticiero Nacional, propiedad de Acevedo Sono Films (1924-1948), con 250 entregas, conforma el valioso **Archivo Acevedo**, preservado en su totalidad, con testimonios y cubrimientos noticiosos que servirán para reconstruir una buena parte de nuestra memoria política en la primera mitad del siglo xx: desde Olaya Herrera y Eduardo Santos, pasando por la administración de Alfonso López Pumarejo, para culminar en el ‘Bogotazo’ suscitado por el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Muy importantes son algunas crónicas sociales de la época y los registros de visitas de personalidades extranjeras, novedades deportivas en el Hipódromo y la Plaza de Toros, avances tecnológicos con propaganda institucional, acontecimientos festivos (ferias patronales o reinados de belleza) y notas frívolas.

Con la invención del cine parlante, en 1927, reinan aquellas películas habladas y cantadas promovidas por Hollywood. Esto significa la desaparición de una incipiente industria criolla al faltar la patente correspondiente para elaborar documentales o películas argumentales con esa nueva tecnología. Habrá que esperar por lo menos diez años para *Los primeros ensayos del cine parlante nacional*, cuando los emprendedores hermanos Acevedo anuncian la síntesis del ‘cronofotófono’ por iniciativa del sonidista bogotano Carlos Schroeder. *Los funerales del presidente Enrique Olaya Herrera* fue por lo tanto catalogada como la primera cinta que contaba con una voz en *off* proveniente del locutor o presentador.

AÑOS 1940 / COSTUMBRISMO

El primer ensayo frustrado de una película parlante ‘a la colombiana’ traía el sugestivo título de *Al son de las guitarras* y estaba sonorizada por Schroeder. *Flores del Valle* (1941), según Máximo Calvo (*María*), fue la primera cinta argumental que intentó sincronizar los parajes caleños con voces locales. *Allá en el trapiche* (1943), de la casa productora Ducrane Films, con canciones de los maestros Emilio Murillo y José Macía, fue una comedia musical de raigambre campesina y toque farandulero a cargo de la chilena Lily Álvarez-Sierra. Cabe mencionar al camarógrafo austriaco Hans Bruckner, responsable escénico de *Golpe de gracia* (1944) y testigo incomparable de una expresión dominada por actores histriónicos del radio - teatro.



Patria Films, del grupo colombo-chileno Álvarez & Sierra, se propuso “hacer cine en Colombia pero con los elementos de aquí”. *El sereno de Bogotá* (1945), por Gabriel Martínez, se refiere a un melodrama ochocentista que compendia en una sola persona todas las desgracias habidas y por haber para volver a implantar el género costumbrista que incluía cancioneros autóctonos y coreografías criollas en campo abierto. Aunque un crítico hablaba de “esperpento incalificable”, y otro la calificó de “fea, ridícula y anacrónica”, *Bambuco y corazones* reincide en el romance campesino alterado por notas folclóricas. La excepción podría ser *Antonia Santos* (1944), y ello al pretender reconstruir con fidelidad la epopeya de tan célebre heroína socorrana llevada al patíbulo por los realistas —“es ya algo respetable, ameno, discreto y cautivador”.

AÑOS 1950 / PANORAMA NACIONAL

El acervo de acontecimientos sociales y políticos de Acevedo Films abre paso a la línea turística e institucional cultivada por el documentalista Marco Tulio Lizarazo. Con ‘sonido sincrónico directo’, éste filma la posesión presidencial del conservador Laureano Gómez y se declara entusiasta defensor de las obras públicas ejecutadas por el General Rojas Pinilla. Emprende la serie de piezas turísticas titulada *Joyas de la Tradición Colombiana*, con un desfile de imágenes por pueblos coloridos y ciudades intermedias que cruzan dos mares y tres cordilleras: Cali, Popayán, Pasto, Manizales, Medellín, Barranquilla, Santa Marta, Bucaramanga, Cúcuta, La Guajira y el Amazonas. Este patriarca promueve *La huerta casera* del estadista Mariano Ospina y crea el concepto de películas ‘por encargo’ para gobernaciones y extensiones culturales, fomentos agropecuarios y cafeteros, fondos de exportaciones y establecimientos militares, casas textiles y sociedades anónimas.

De cómo una tranquila aldea sufrió los impactos de la violencia y de los antagonismos sociales, o la trágica mutación que por culpa de los bandoleros convierte a *Esta es mi vereda* en la antesala del infierno. Un medimetraje del editor nortesantandereano Gonzalo Canal Ramírez, filmado en 1959, significa para su productor Donato Di Doménico “un impresionante y a veces cruel testimonio en contra de los estragos que deja la violencia a su paso”.

Con anterioridad, el novelista barranquillero Álvaro Cepeda Samudio había presidido el experimento surrealista falsamente documental titulado *La langosta azul* (1954), mediante la búsqueda

queda nerviosa de un monstruo imaginario por entre las casas y calles de un pueblo costeño de pescadores.

AÑOS 1960 / REALISMO SOCIAL

Cuando lamentábamos con insistencia que nuestra cinematografía había descuidado la pauta social para incurrir en frivolidades o divertimentos baratos, cuando las concesiones comerciales afectaron el devenir mismo de la industria y los fondos de fomento naufragaban entre papeleos interminables, con la consiguiente carencia de verdaderos incentivos, no quedó más remedio que mirar hacia atrás para comprobar que algunas descripciones de nuestra convulsión y violenta realidad alcanzaron a tomar forma en tiempos realmente decisivos.

Con la invención del cine parlante, en 1927, reinan aquellas películas habladas y cantadas promovidas por Hollywood

El río de las tumbas (64) marca un hito en la historia del cine colombiano y consagra a Julio Luzardo como un autor cuya obra no tiene parangón conocido. En un ambiente pueblerino de tierra caliente, con todo el conglomerado social que vuelve pintoresco al medio, irrumpe la violencia a través de cadáveres que arrastra el río para socavar la quietud tradicional de quienes tratan de ocultar el problema y “echárselo al alcalde vecino”. Aunque los personajes lucen estereotipados —el bobo que no sabe qué hacer o el cura que se niega a darles cristiana sepultura—, el Magdalena recobra su sobrecogedora dimensión mítica puesto que en lengua indígena se llamaba Guacayó —río de las tumbas—.

Frecuentes descripciones sociales del ámbito nacional comenzaron a tomar forma en pasados ya lejanos para todos nosotros. Raíces de piedra (1961), por José María Arzuaga, exponía en crudas imágenes el drama característico de la pobreza bogotana del centro y el suroccidente —albañiles, ladronzuelos y chircaleros— según los esquemas de un neorealismo a la italiana ya trasnochado para esos años. De estos años es *Tres cuentos colombianos* (1962-1964): una familia campesina desesperada por el hambre se ve en la necesidad de sacrificar el perro de cacería que le ayudaba en su trabajo (*La sequía*); un niño devorado por los tiburones responde a la rivalidad trazada con pescadores foráneos que recurren a la dinamita para menguar las fuentes de subsisten-

cia (La sarda), y un tercer episodio menos brillante recrea el itinerario capitalino de un personaje popular (El zorrero). Los dos primeros episodios llevan la firma de Luzardo y el tercero fue realizado por Alberto Mejía.

Pasado el meridiano (José María Arzuaga / 65-67): para apreciar esta película ‘mal-dita’, que nunca fue exhibida al público por culpa de una censura puritana, se requiere superar prejuicios estéticos o formales. A partir de las aventuras sentimentales de una persona humilde que actúa en su condición de ascensorista, se lanza una mirada deliberadamente crítica y atolondrada para revelar las jugarretas antisociales de ciertas agencias de publicidad que actúan entre bambalinas. Por cuanto sus peculiares situaciones mantienen un tono demoledor; allí mismo donde se recrean escenas campestres en baños termales y paseos domingueros por el Parque Nacional de la ciudad capital.

Invocar la memoria de la bogotana Gabriela Samper es para los auténticos documentalistas colombianos su patrón de conducta o razón de ser. Con el vasto conocimiento de la idiosincrasia y las locaciones del departamento de Cundinamarca, dejó como herencia un testimonio imprescindible para la comprensión de muchas realidades locales. Con depurado estilo profesional, supo ligar las tradiciones etnográficas a la sensibilidad social de quienes se encuentran vinculados con tales paisajes andinos. Dan prueba de ello: *Páramo de Cumanday* (1965) –la soledad y los fantasmas que rondan por las tierra del frailejón–, *El hombre de la sal* (1969) –al rescate de métodos primitivos de producción como factor de supervivencia– y *Santísimos hermanos* (1970) –el fanatismo religioso incorporado al más puro folclore–.

Con el vasto conocimiento de la idiosincrasia y las locaciones del departamento de Cundinamarca, dejó como herencia un testimonio imprescindible para la comprensión de muchas realidades locales.

La investigación sociológica de mayor rigor antropológico que haya conocido el cine colombiano en toda su historia tiene un solo nombre: Chircales (Jorge Silva y Marta Rodríguez / 1966-1972). Se trata de una de las relaciones etnográficas más logradas del Tercer Mundo que localiza en su discurrir cotidiano a una comunidad de ladrilleros artesanales del suroriente de Bogotá; con sistemas arcaicos de fabricación y arduas faenas,

donde todos deben aportar y ni siquiera los niños quedan excluidos. Consecuentes con su teoría alrededor de “una recuperación y reflexión acerca de nuestra historia”, Silva y Rodríguez exhibieron al margen de los circuitos comerciales varios de sus trabajos: *Campesinos* (1974), que se remonta al anacrónico sistema de repartición de tierras en la región del Tequendama, y *Planas*, testimonio de un etnocidio (1970), para denunciar el flagelo que recayó sobre los indígenas de la etnia guahíba en los Llanos Orientales.

Camilo, el cura guerrillero (Francisco Norden / 1974) es una sucesión de entrevistas con personalidades políticas e intelectuales de la vida nacional. Nunca se le ve la cara al interlocutor, las charlas alrededor de Camilo Torres son casi todas en cámara fija y se desenvuelven en espacios acogedores o burgueses. ¿Quiénes participan y qué dicen? Amigos de infancia y círculos familiares identificados con diferentes partidos e ideologías (Alfonso López Michelsen, Álvaro Gómez Hurtado, García Márquez, Villar Borda); compañeros de lucha y sacerdotes que se atemorizaron ante sus prácticas subversivas. Sus contradicciones y diversidades de puntos de vista se hacen patentes cuando ellos se refieren tanto al credo revolucionario como a la vocación religiosa o el carisma social de un hombre colombiano con dimensiones míticas. Existe otra visión bastante polémica, anárquica y desconcertante, que filmase de manera no convencional Diego León Giraldo hacia 1967.

AÑOS 1970 / SOBREPREGIO Y CRÍTICA

Para estimular la incipiente producción cinematográfica y agilizar procesos industriales golpeados por una exorbitante competencia extranjera, el gobierno colombiano reglamentó la presentación obligatoria de cortometrajes que no sobrepasaran los quince minutos. Se aumentó en el precio de las entradas –un 15% aproximadamente debería repartirse entre el productor y la compañía distribuidora–; además, se garantizaba un determinado control de calidad y una adecuada circulación para evitar abusos que en la práctica siempre se dieron. Surgen entonces algunas medidas proteccionistas con una controvertida Junta de Calidad adscrita al Ministerio de Comunicaciones que se encargaba de seleccionar los trabajos radicados y desaprobó “las obras de bajo nivel técnico y artístico y aquellas que menoscaban las instituciones o los valores nacionales”.

Con utilidades bastante atractivas pero mal repartidas por parte de los circuitos exhibidores, se produce de forma incontrolable un auge

del 'sobreprecio' que permita alcanzar el tope de 126 producciones en 1976. Fue esta una carnada que sirvió para atraer a no pocos oportunistas que sólo veían en esta medida un gancho para incrementar sus ganancias en detrimento de la misma expresión artística. Simultáneamente se creaba una atmósfera de rechazo e indiferencia en algunos sectores del público. Es decir, que la obligatoriedad de exhibir cortometrajes nacionales, para acompañar antes o después a los consecutivos títulos internacionales, desaprovechó la oportunidad histórica de enriquecer el archivo fundamental de nuestras imágenes en movimiento. Pero también fue una etapa de preparación o trampolín paulatino hacia la fórmula establecida mundialmente del largometraje.

Los documentales de pretensiones etnográficas y ecológicas, extensivos a los subgéneros tanto geográficos como tecnológicos e institucionales, implicaron para la nación una controvertida salida cuya diversidad y exploración de las realidades pertinentes se desviaron en demasía por caminos comerciales hasta llegar a saturar los beneficios del llamado período del **Sobreprecio** (1970-1984). Con anterioridad a esta etapa, hacer cine en el país era algo esporádico y marginal. Surgió así una verdadera fiebre por hacer películas de corto formato que produjo los más contradictorios efectos. Positivos como el impulso creativo e industrial exigidos antes de lanzarse al largometraje, más una competencia profesional que desarrolló el oficio y las capacidades técnicas propiamente dichas. Negativos, como la imposición al desprevenido espectador de soluciones efectivas lindantes con la mediocridad.

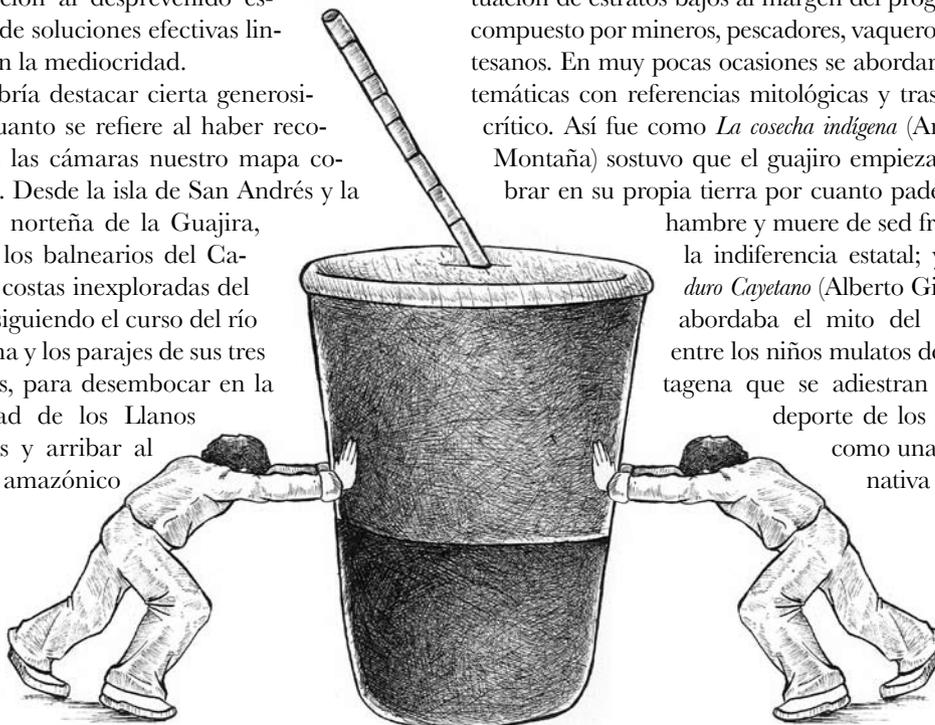
Cabría destacar cierta generosidad en cuanto se refiere al haber recorrido con las cámaras nuestro mapa colombiano. Desde la isla de San Andrés y la península norteña de la Guajira, visitando los balnearios del Caribe y las costas inexploradas del Pacífico, siguiendo el curso del río Magdalena y los parajes de sus tres cordilleras, para desembocar en la inmensidad de los Llanos Orientales y arribar al contorno amazónico

del puerto de Leticia. No obstante hay que anotar la marcada tendencia a despreciar las imágenes con una locución excesiva de pernicioso influencia radial; más la frecuente utilización de textos escritos o cartones explicativos ya superados en aquel entonces por el cine mundial.

El hombre, motor social, es la temática envolvente del testimonio filmico que registra e interpreta determinados aspectos del entorno, con la descripción de las necesidades del nativo que debe sobrevivir y enfrentarse a condiciones adversas. La corriente indigenista, de indiscutible valor etnográfico, significó un objetivo fácil vertido a través de una amplia gama de comunidades marcadas por el atraso y la indiferencia gubernamental —arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta, motilonos en la frontera venezolana, sibundoyes y guambianos del sur nariñense o caucano, cuibas y emberas del Chocó, tribus del Vaupés y el Amazonas—. En la mayoría de los casos se procedió a enmarcar los grupos dentro de la vegetación, con una simple reseña estadística de problemáticas detectadas y las tomas de rituales exóticos extraídos al azar. Hubo valiosas excepciones: *Madre Tierra* (1975) y *Sueño indígena* (1979) de Roberto Triana, *Nosotros los Puinabe del Guainía* y... el largometraje jamás estrenado al que nos referiremos más adelante —*Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*—.

Aunque esta modalidad cinematográfica prácticamente desapareció de nuestras pantallas desde hace más de dos décadas, no sobraría insistir sobre las repercusiones que tuvo en el campo social. En algunos casos se expuso la deprimida situación de estratos bajos al margen del progreso y compuesto por mineros, pescadores, vaqueros o artesanos. En muy pocas ocasiones se abordaron las temáticas con referencias mitológicas y trasfondo crítico. Así fue como *La cosecha indígena* (Antonio Montaña) sostuvo que el guajiro empieza a so-

brar en su propia tierra por cuanto padece de hambre y muere de sed frente a la indiferencia estatal; y *Dale duro Cayetano* (Alberto Giraldo) abordaba el mito del boxeo entre los niños mulatos de Cartagena que se adiestran en el deporte de los puños como una alternativa para



evadir el duro destino. Pero sin ir más allá de nuestras narices, el cuadro sinóptico era de verdad poco halagador: desnutrición y mortandad infantil, hacinamiento y tugurios, desbordamientos de caños y basura por doquier.

El oro es triste (Luis Alfredo Sánchez / 1973) pone el dedo en la llaga, por cuanto no sólo plantea el cuadro paupérrimo de un pueblo de negros chocoanos, cuyos resplandores del pasado quedaron cubiertos por el barro y la desidia departamental, sino que enfoca sus objetivos hacia los rituales ancestrales de una muerte transformada en fiesta. *Padre, ¿dónde está Dios?* (Crítica Colectiva / 1972) y *El cuento que enriqueció a Dorita* (Sánchez / 1973) se refieren al culto religioso que adquiere rango de instrumento de explotación hacia las clases menos favorecidas. *La ópera del mondongo* (Luis Ernesto Arocha / 1975) escenifica con delicioso sentido del humor las privaciones locales que se transparentan en tiempos de carnaval, y *Favor correrse(n) atrás* (Lisandro Duque / 1974) expone con notas picarescas las consecuencias mortales de “la guerra del centavo” en calles y carreteras del país.

 **Cuando se aborda un tema sociológico para expresarlo con lenguaje cinematográfico, debe preverse la natural inclinación profesional a rastrear sus distintas facetas**



El agotamiento de los recursos naturales, la defensa incondicional del medio ambiente y los problemas derivados de la contaminación industrial estuvieron siempre al orden del día en los planteamientos de no pocos cineastas independientes. *El caso Tayrona* introdujo la hipotética destrucción del ecosistema al construirse una zona turística en los alrededores de Santa Marta; *Llano o contaminación* se refería a la explotación no planificada del petróleo; *Operativo Juanchaco*, de Guillermo Cajiao, alertaba sobre los peligros a los que se sometía una exuberante playa del Pacífico cuando desembarcaban los turistas; y *Todos somos responsables* arremetió sin mayores preámbulos contra el daño irreversible ocasionado a los ríos Bogotá y Medellín.

Los hilos que mueven las pequeñas ficciones filmadas por el caleño Carlos Mayolo quizás obedezcan a una ruptura de corte amargo e irónico. En *La hamaca*—según el cuento de José Félix Fuenmayor— se libera la opresión femenina a través del acto brutal de vaciar sobre el macho campesino una olla con agua hervida. En *Asunción*, junto a Luis Ospina, Mayolo trata de la maleficencia in-

terna que va acumulando una empleada doméstica contra el poder de las patronas hasta abandonar la residencia y dejar todo abierto. *Bienvenida a Londres*—codirigida por María Emma Mejía—relata la desesperación progresiva de una jovencita colombiana dispuesta a suicidarse en plena Navidad. Son pasos diestramente dados, que se apartan de la medianía imperante en el cortometraje argumental durante este período proteccionista.

Cuando se aborda un tema sociológico para expresarlo con lenguaje cinematográfico, debe preverse la natural inclinación profesional a rastrear sus distintas facetas. Muchos de nuestros documentalistas pecaron por excesiva improvisación y oportunismo, pasando por alto la captación veraz de una realidad en imágenes que sirviese de memoria o de testimonio al universo colombiano en particular. La denuncia social, de contrastes económicos y contradicciones tercermundistas, podría ubicar al medio local dentro de un contexto alarmante en términos políticos. Surgió entonces la crítica previsible con estadísticas y consignas panfletarias, hasta bordear el miserabilismo y trazar una dialéctica obvia entre la riqueza y la pobreza que consolidaba el modelo marginal de un tercer cine pregonado por Carlos Álvarez en *Los hijos del subdesarrollo* (1975).

Gamín (Ciro Durán / 1977-1978), que fusiona varios cortos en un solo largometraje para efectos de su exhibición comercial, no intenta aproximarse científicamente a las raíces del fenómeno registrado—miseria o abandono de un núcleo humano—, ni se compenetra con el grupo en cuestión a través de procedimientos antropológicos. El ‘chinche’ es una de las tantas víctimas desarrapadas e indigentes del centro bogotano sometida al ojo voraz del cineasta para efectos de explotar el estereotipo que se puso de moda en aquel entonces. Apenas son sugeridas las causas posibles del problema endémico, difíciles de racionalizar ante argumentos débiles que se pierden en medio de lo inmediato—violencia rural, desajustes en la tenencia de la tierra, desempleo disfrazado y lucha por la supervivencia—.

En *Agarrando pueblo* Carlos Mayolo y Luis Ospina emprenden, en 1978, una crítica demoladora del típico documental de Sobrepeso que, bajo esquemas preestablecidos, abordaba de manera reiterativa a los sectores más miserables o deprimidos de la población—niños abandonados y pordioseros, enfermos mentales, indios desnutridos y prostitutas callejeras—. Con ritmo deliberadamente anárquico y nervioso se recrea una jornada de filmación en la que participan un supuesto director manipulador de la realidad y su equipo técnico incorporado a la farsa. Al desen-

mascarar el oportunismo de quienes comercializaban las lacras sociales, muy lucrativas para ser vistas por no pocos medios extranjeros, se reconstruyen fórmulas provenientes del Cine-Verdad y se mezclan reportajes en broma con el fin de montar una parodia frente a tales abusos.

Entre los cultivadores locales de una modalidad subterránea, que se apartaba de la exaltación misma de la miseria o de lugares comunes en demasía, sobresalió antes de su prematura muerte el escritor caleño Andrés Caicedo, junto al grupo conformado desde sus inicios con Ospina y Mayolo: *Angelitos empantanados* (1976) capta con cámara al hombro las divagaciones de cuatro jovencitos en torno a las drogas y sus efectos alucinantes, mientras que *Angelita y Miguel Angel* registra la locura de quienes están unidos en cuerpo y alma por obra de un teléfono-despertador. Queda espacio para registrar la gracia inconfundible de un ejercicio de estilo denominado *Cuartico azul* (Luis Crump / 1978), con su anécdota reducida a la pareja víctima de un robo que pasa la noche entre nostalgias arrabaleras y falsas ilusiones.

COMEDIA Y CONCESIONES

Si en entrar a despotricar de los esfuerzos acumulados para consolidar una industria permanente, hay que insistir siempre en la necesidad de buscar un mayor compromiso con circunstancias particulares que nos ha correspondido vivir, y de rastrear los requisitos mínimos que configuran a las personalidades artísticas del medio propiamente dicho. Al no existir una suficiente conciencia sociológica, cuando se confunden los perfiles aborígenes con arquetipos importados se corre el riesgo de burlarnos gratuitamente de nosotros mismos. Frente a la opción de complacer al grueso público con productos mediocres, se impuso con timidez una tendencia que debería dejar constancia de lo que en el fondo somos, pero corriendo el riesgo de no recuperar un solo centavo.

La pretendida brevedad del documental de sobreprecio abrió paso entonces a los argumentos banales en el formato de la hora y media. Dos tendencias se perfilaron en esta categoría: las comedietas —pequeñas recreaciones de corte populista— que explotaban situaciones pintorescas e imitaron cuadros típicos o caricaturizados de nuestros consabidos defectos, y una que otra nota chistosa en torno a los vicios nacionales o las riquezas súbitas. He aquí tres cuestionados ejemplos: un bogotano de rancia estirpe y bolsillos rotos que resulta favorecido por una estrategia de “gente bien” para llegar al poder (Mario

Mitrotti, *El candidato* / 1977); un albañil que se gana la lotería para verse involucrado con posterioridad en una estafa contra los de su clase anterior (Jorge Gaitán, *Mamagay* / 1977), y otro personaje de bajo perfil que termina siendo el principal benefactor de las necesidades de su barrio (*El taxista millonario*, Gustavo Nieto Roa / 1979).

Con la factura de una televisión casera habitada por humoristas o ‘cuentachistes’, más los esquemas enredados de una estética ‘cantinflésca’, se exageran gestos y acentos regionales hasta cubrir los terrenos del sainete. Al remedar personajes y burlarse reiteradamente de situaciones u ocurrencias extremas, se garantiza el éxito taquillero como nunca antes se había palpado y pocas veces se palpará en el futuro. Si pudiéramos hablar de ingredientes oportunos para que funcione la sátira, se vislumbra un nivel primario de parodia política en donde los menos favorecidos responden a los arquetipos bien conocidos del burócrata, el emergente o advenedizo, los corruptos y también demagogos. Para la prueba, este botón: el detective criollo, con una cauchera como arma defensiva, que contrasta con los sofisticados dispositivos del espionaje moderno.

El artífice de semejante modalidad responde al nombre de Gustavo Nieto Roa. Al valerse del comediante más popular de aquel entonces (Carlos ‘el Gordo’ Benjumea), sus películas se convierten en garantizados éxitos de taquilla cuando se estrenan con una buena estrategia publicitaria durante la temporada de finales de año. Apenas vale la pena mencionar las desventuras picarescas de *Esposos en vacaciones* (1977), las caídas entre ingeniosas y ridículas de un sabueso local (*Colombian Connection* / 1978), la chispa del benefactor oportunista en *El taxista millonario* (1979) y los infortunios de quien cree alcanzar el sueño americano de *El inmigrante latino* (1980).

Con la línea burlesca que había caracterizado sus anteriores producciones, Nieto Roa y su compañía Centauro Films se disponían a presentar su quinto largometraje en 1978. Se trataba de los infortunios o tribulaciones de un indocumentado en “el gran país del Norte”: aspirante a músico, cuyo afán de dirigir orquestas se complementaba a la fuerza con diversos oficios disfrazados. “En busca de algo que dentro de su medio no podía alcanzar y que por derecho propio se merecía”, según el comunicado de prensa. Nieto Roa llegó a sostener que, para facilitar el esparcimiento y el planteamiento de su temática, se manejaban simultáneamente el inglés y el español —“factor que permitirá que a todos les llegue por igual lo que se quiere decir”—.

Jairo Pinilla es el segundo realizador más prolífico del cine nacional, y el primero en cuanto tenacidad se refiere. Atraído por los géneros del terror criollo y las aventuras “fantásticas”, sus productos ciertamente gozan de destrezas narrativas y complacencias comerciales que en su momento atraparon la atención de un público popular. Sin pretensiones personales ni aportes oficiales, Pinilla se propuso hacer cine “con las uñas y cueste lo que cueste”. Historias planas y abundantes en lugares comunes, con un estilo peculiar para describir personajes rígidos o esquemáticos y un gusto que sin más adjetivos lo perseguía como marca de fábrica —nuestro Ed Wood—. Por sólo mencionar dos títulos: *Funeral siniestro* (1978), en torno a un grotesco cadáver que salía corriendo en el momento menos pensado junto al fantasma de un alma en pena que se apoderaba de los deudos, y *Área maldita* (1982), con vómitos de sangre producidos por una mortífera serpiente que sembraba el pánico entre los fumadores de marihuana.

Porque en locaciones vallecaucanas desfilaba cuanta criatura pintoresca se podía asociar con el poder socioeconómico, eclesiástico y militar

Tres fueron las razones que motivaron al cuentista caldense Carlos Eduardo Uribe para lanzarse a la difícil aventura de un largometraje (*Arrieros semos* / 79): el “poder filmar con alpargatas y carriel al hombro”; adaptar en imágenes su primer contacto con la literatura costumbrista montañera (*Asistencia y camas*, de Rafael Arango Villegas), y finalmente, el rescatar personajes del pasado para hurgar sus particularidades sociales y “así comprender mejor la herencia cultural”. En el terreno consciente de la comedia ingenua y de los localismos pintorescos, se desprende uno que otro estereotipo regional: la matrona que cambia su posada campesina por una residencia pueblerina para así poder casar ‘bien’ a sus hijas, el esposo gallero que se descuida y pierde sus privilegios hogareños, el comerciante astuto de procedencia sirio-libanesa, el hijo vividor transformado en estafador y las hermanas bobaliconas con reconocibles taras.

La célebre canción protesta del folclorista santandereano José A. Morales sirvió como pretexto para tele-dramatizar *Ayer me echaron del pueblo* (Jorge Gaitán / 1981), sobre la suerte de los pobres campesinos cuando iban tras de la gran ciudad y terminar por engrosar el ejército de los desempleados o ingresar en la miseria absoluta. Con ingredientes de botica y un marcado acento

criollo, los resultados del salpicón social saltaban a la vista de los no menos resignados espectadores que tuvimos el coraje de verla: miseria de ropa convertida en chiros y filosofía de “pobres pero... decentes”, delincuencia bogotana y un letrero que prevenía sobre la gran cantidad de hampones, desocupación con gamines y... empleadas domésticas idas a menos. Pero sin olvidar especímenes capitalinos como el ‘largato’, el ‘jipi’, el ‘manteco’ y... el leguleyo.

El contexto juvenil de *Tacones* (Pascual Guerrero / 1981) se limitaba a una confrontación entre bandos de fanáticos de la salsa y la música ‘disco’. Los primeros pertenecían a una clase media baja y los segundos “no estaban en nada” puesto que eran afectados e “hijos de mami”. Del complejo provinciano capaz de comparar a la Sultana del Valle con las calles de San Francisco, se pasó a la no muy original transposición de un conflicto sentimental entre familias enemigas que pretendía amoldarse al drama universal por todos conocido. Una coreografía apenas vistosa cuya dirección artística pudo haberse confundido con una fiesta de disfraces; sus escenarios originales de dudosa inspiración publicitaria perdieron el sabor para convertirse en lunares propios de la pantalla chica.

En cuanto a *La virgen y el fotógrafo* (1983), primer largometraje de Luis Alfredo Sánchez, reúne los estereotipos de una población de tierra caliente para trazar la moda mal asimilada de un ‘destape’ provinciano. Porque en locaciones vallecaucanas desfilaba cuanta criatura pintoresca se podía asociar con el poder socioeconómico, eclesiástico y militar; entre ellos, el gamonal, que alternaba con el señor cura y el teniente de la policía. Pero también salieron a relucir los elementos, no siempre divertidos, conformados por una fauna municipal bajo la tutela de la modelo frívola y el pandillero motorizado junto a las vírgenes que tientan al pecador.

Ay hombre se desprende de una temática rica e inagotable: la leyenda vallenata de Francisco el Hombre, el trovador que recorre los pueblos costeros, con su acordeón al hombro, solo queda un manejo arbitrario del espacio y de canciones desfasadas en la pésima versión dirigida por Daniel Bautista (1984). Del mujeriego que conquista flores por doquier apenas vemos un ramillete postizo de beldades. Pero... ¿quién tuvo la culpa de tergiversar una respetable leyenda y salir con semejante producto de aspecto primitivo? Quizás haya sido la falta de apoyo y experiencia profesional, con capitales irrisorios y técnicas deficientes que salían a relucir en unos interiores caprichosamente adornados, en un doblaje recitado de voces afectadas y en el montaje carente de continuidad o armonía.

TIEMPOS DE TRANSICIÓN

Partiendo del ‘Bogotazo’, que sacudió a la nación colombiana en 1948, el cineasta chileno Duni Kuzmanich realiza el fresco histórico denominado *Canaguaro* (1979) y proyecta sus secuelas cinco años después sobre los Llanos Orientales. A raíz del sectarismo político desatado por las desigualdades sociales en el agro, se vislumbra la personalidad del mítico guerrillero liberal Guadalupe Salcedo para exponer consecutivamente la parcialidad del ejército en contra de los insurgentes amnistiados y el intervencionismo armado de los frentes populares. Al mantenerse la unidad del relato con nitidez y previa ubicación de los hechos, su anécdota se torna relativamente simple y las maniobras en torno a una amnistía para los alzados en armas constituyen su principal acierto narrativo. Aunque se trata de una producción muy elogiada en su momento y cuyos negativos se encuentran desaparecidos, cabe recordar el tratamiento humano que se otorgó a sus diversos participantes tanto profesionales como nativos.

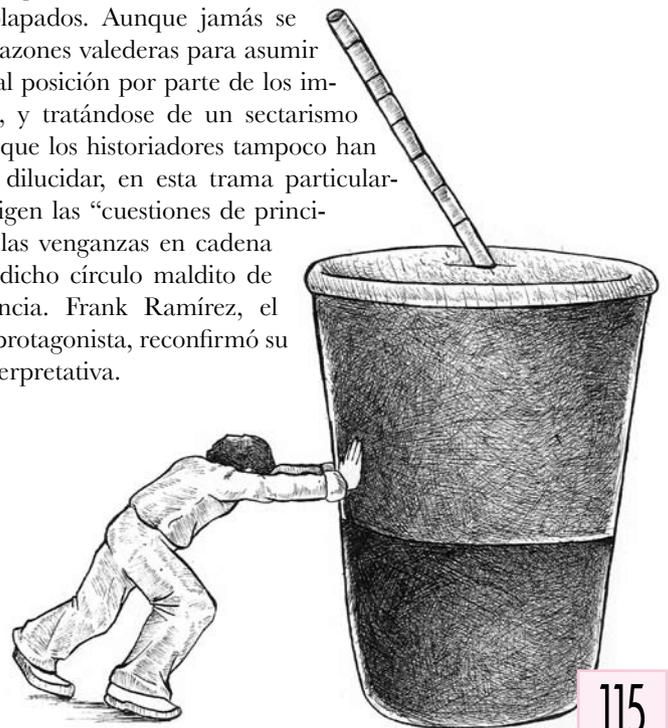
Fuga (1981), coproducción italiana dirigida por Nello Rossati, contó con un equipo técnico bastante profesional y el despliegue de recursos financieros sin precedentes –cincuenta millones de pesos en cifras de hace veinte años–. Su protagonista (Rodrigo Obregón), quien se ha escapado de una penitenciaría selvática, llega a tropezarse con los vestigios ahumados del lugar en donde transcurrió su infancia y recuerda vagamente los encuentros armados entre soldados y bandoleros. Aquel mismo año, el escritor antioqueño Fernando Vallejo reconstruyó desde Ciudad de México otro capítulo dramático de la violencia política y social vivida en Colombia algunos años atrás. *En la tormenta*, sin haberse sometido al filtro de la censura nacional, recrea el trauma del joven campesino que presencia la masacre de su familia en un bus intermunicipal y engendra por consiguiente una sed insaciable de venganza.

Los elegidos (Col.-urss / 1983) es la primera coproducción suramericana de la Unión Soviética, a partir de la novela escrita por el expresidente Alfonso López Michelsen. El inmigrante alemán B.K. ha huido de su país por presiones del nazismo para dirigirse hacia tierras colombianas en donde terminará involucrado con el influyente barrio bogotano de La Cabrera y sentimentalmente enlazado al sector proletario de La Perseverancia. Pero... ¿quiénes son los elegidos? La respuesta no se hace esperar: la clase más adinerada, los que tienen influencia política y gozan de poder. Quizás en la novela éste sea su eje, el funcionamiento comercial y financiero de Bogotá en las postrime-

rias de la guerra, pero en la película poco o casi nada puede saberse de tan eximio grupo si nos atenemos exclusivamente a la cara desconcertada del protagonista soviético Leoniev Filatov.

Crónica de una muerte anunciada (Col.-Italia / 1987) es una coproducción internacional dirigida por el maestro italiano Francesco Rosi en una transcripción demasiado escueta de la novela homónima de Gabriel García Márquez. El relato aparece quebrado como un rompecabezas al que le faltan algunas piezas: el narrador le quita la palabra a los coprotagonistas y explica cosas que ya vieron en la pantalla. Su intensidad dramática también se pierde por cuanto varias veces se repite la misma frase (“los hermanos Vicario están buscando a Santiago Nassar para matarlo por haber deshonrado a su hermana”). Los personajes se desenvuelven como figurines, el realismo costeño se ve demasiado limpio y la magia de lo cotidiano nos deja fríos. Mompo impresionada gracias a su regia arquitectónica; el Magdalena está captado en todo su silencioso esplendor pero la cámara suele distraerse con la fauna del trópico.

Con una destreza narrativa indiscutible, el novelista Gustavo Álvarez Gardeazábal y su traductor en imágenes Francisco Norden rehicieron la lucha fratricida entre liberales y conservadores bajo el volcán de los acontecimientos desatados por el ‘Bogotazo’. En *Cóndores no entierran todos los días* (1984) se impuso la figura temida de un antihéroe: el denominado ‘pájaro’ o esbirro del régimen oficial, León María Lozano, en su doble condición de padre ejemplar y católico piadoso pero con la incondicional fidelidad partidista que engendró pasiones desbocadas e instintos criminales solapados. Aunque jamás se dieron razones valederas para asumir tal o cual posición por parte de los implicados, y tratándose de un sectarismo político que los historiadores tampoco han logrado dilucidar, en esta trama particularmente rigen las “cuestiones de principios” o las venganzas en cadena del susodicho círculo maldito de la violencia. Frank Ramírez, el certero protagonista, reconfirmó su vena interpretativa.





A partir de una prolífica aunque irregular trayectoria documental, Ciro Durán hace hincapié en la encrucijada social que regía las dificultades económicas de sus desdichados protagonistas. Para denunciar los atropellos contra gremios o entidades, solidifica una toma de conciencia a manera de conclusión. Mientras que *Corralejas en Sinclejo* (1974) enmarca la explotación del pueblo sinuano para desembocar en un espectáculo de sangre y borrachera, *Gamín* se aproxima con frialdad al núcleo infantil que parecería no tener posibilidades de rehabilitación, y *La guerra del centavo* (1982-1985) enfoca algún tiempo después el drama soportado por dos choferes urbanos en medio de la accidentalidad y otras luchas gremiales. Tal guerra no se representa con rigor en la pantalla, sino que las rivalidades surgidas por causa de la búsqueda del sustento diario contribuyen a transformar las calles en pistas peligrosas dentro del irregular sistema vial.

El escarabajo (Lisandro Duque / 1984) supera la simple anécdota de naturaleza deportiva o autobiográfica para cubrir connotaciones más universales y reveladoras de algunas frustraciones nacionales. Allí se estaba recreando, con tono pesimista y mentalidad provinciana, aquel panorama montañoso de los climas medios que por sí solo resumía la topografía andina: un mensajero de banco cuya bicicleta se transforma en el mejor vehículo para conquistar la gloria pasajera, un carpintero dispuesto a modificar

su ritmo de producción mediante una sierra eléctrica que pone en peligro su vida, un entrenador que apuesta cuanta triquiñuela le haga salir de pobre y una joven infelizmente casada cuyas aventuras ponen a prueba la cordura local. Es así como surgía la metáfora del esfuerzo individual, la tenacidad empresarial y los riesgos económicos para salir adelante o... trepar la cuesta.

Para cerrar el ciclo, cabe resaltar la importancia insular de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Jorge Silva-Marta Rodríguez / 1982). Aquí se matizan en escuetas composiciones los dramas atribuidos a una comunidad guambiana, mediante la materialización del mito de la muerte que asusta a sus nativos de raigambre precolombina. Un señor feudal cubierto por una máscara plateada, lanza en el sentido literal de la palabra a sus explotados indios al cráter del volcán Puracé. Cinco arduos años de investigaciones míticas, alrededor de resguardos y empresas comunitarias, con un solo objetivo a la vista: recuperar tierra, cultura e historia arrebatadas por los españoles. Primeros planos de rostros y panorámicas de paisajes, complementados con los textos originales de los lugareños y el tono seco de una denuncia que reiteradamente cubre las tres palabras descritas en su título. ♦

BIBLIOGRAFÍA

CARLOS ÁLVAREZ. *Una década de cortometraje colombiano* (1970-1980), Borradores de Cine, n.º 1.

CINEMATECA DISTRITAL. *Bajo el cielo colombiano*, Retrospectiva, 1995.

Cuadernos de Cine Colombiano: Cinemateca Distrital, 1981-1988.

FOCINE 10 años: Nuestra memoria visual, Fichas técnicas y sinopsis, 1989.

JORGE NIETO y DIEGO ROJAS. *En los tiempos del Olimpia*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

JOSÉ ANTONIO NIETO. *Floro Manco Pionero del Cine*, Barranquilla, 1997.

JOSÉ MARÍA ARZUAGA, Lisandro Duque Naranjo, Ciro Durán, Fernando Laverde, Marco Tulio Lizarazo, Camila Loboguerrero, Julio Luzardo, Carlos Mayolo, Gustavo Nieto Roa, Francisco Norden, Luis Ospina, Jairo Pinilla, Luis Alfredo Sánchez, Jorge Silva & Marta Rodríguez, Gloria Triana (entre otros).



FACTORES SOCIALES EN EL DESARROLLO DEL CINE COLOMBIANO (I)

1. Allá en el trapiche (Ducrane Films, 1943).
2. (El) amor, el deber y el crimen (Pedro Moreno Garzón, 1926).
3. Area maldita (Jairo Pinilla, 1980).
4. Arrieros semos... (Carlos Eduardo Uribe, 1979).
5. Aura o las violetas (Di Doménico, 1924).
6. Ayer me echaron del pueblo (Jorge Gaitán, 1981).
7. Ay hombre (Daniel Bautista, 1984).
8. Bajo el cielo antioqueño (Arturo Acevedo, 1925).
9. Canaguaro (Duni Kuzmanich, 1979).
10. (El) candidato (Mario Mitrotti, 1977).
11. Colombian Connection (Gustavo Nieto Roa, 1978).
12. Como los muertos (V. Di Doménico, 1925).
13. Cóndores no entierran todos los días (Francisco Norden, 1984).
14. Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, Col.-It.-Fr., 1987).
15. (Los) elegidos (Serguei Soloviev, Col.-URSS, 1982-1985).
16. En la tormenta (Fernando Vallejo, México, 1981).
17. (El) escarabajo (Lisandro Duque, 1983).
18. Esposos en vacaciones (Gustavo Nieto Roa, 1977).
19. Flores del Valle (Máximo Calvo, 1941).
20. Funeral siniestro (Jairo Pinilla, 1978).
21. Fuga (Nello Rossati, 1981).
22. Gamín (Ciro Durán, 1977-1978).
23. (La) guerra del centavo (Ciro Durán, 1982-1985).
24. (El) inmigrante latino (Gustavo Nieto Roa, 1980).
25. Mamagay (Jorge Gaitán, 1977).
26. María (Máximo Calvo, 1921).
27. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1982).
28. Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1965-67).
29. Raíces de piedra (José María Arzuaga, 1961).
30. (El) río de las tumbas (Julio Luzardo, 1964).
31. (El) sereno de Bogotá (Gabriel Martínez, 1945).
32. Tacones (Pascual Guerrero, 1981).
33. (El) taxista millonario (Gustavo Nieto Roa, 1979).
34. (La) tragedia del silencio (Arturo Acevedo Vallarino, 1924).
35. Tres cuentos colombianos (Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1962-1964).
36. (La) virgen y el fotógrafo (Luis Alfredo Sánchez, 1983).

CORTOS Y MEDIOMETRAJES

1. Agarrando pueblo (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1978).
2. Angelitos empantanados (Andrés Caicedo, 1976).
3. Bienvenida a Londres (Carlos Mayolo y María Emma Mejía, 1981).
4. Camilo, el cura guerrillero (Francisco Norden, 1974).
5. Campesinos (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1974-1975).
6. Corralejas en Sinclejo (Ciro Durán y Mario Mitrotti, 1974).
7. (La) cosecha indígena (Antonio Montaña, 1974).
8. Cuartico azul (Luis Crump, 1978).
9. El cuento que enriqueció a Dorita (Luis Alfredo Sánchez, 1973).
10. Chircales (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1966-1972).
11. Dale duro Cayetano (Alberto Giraldo, 1975).
12. (El) drama del 15 de octubre de 1914 (Di Doménico Hermanos, 1915).
13. En busca de María (Luis Ospina y Jorge Nieto, 1986).
14. Esta es mi vereda (Gonzalo Canal Ramírez, 1959).
15. Favor correrse-(n)- atrás (Lisandro Duque, 1974).
16. (Los) hijos del subdesarrollo (Carlos Alvarez, 1975).
17. (El) hombre de la sal (Gabriela Samper, 1969).
18. Joyas de la tradición colombiana (Marco Tulio Lizarazo, 1953) / Serie.
19. (La) langosta azul (Alvaro Cepeda Samudio, 1954).
20. Madre Tierra (Roberto Triana, 1975).
21. Noticiero Nacional (Acevedo Sono Films, 1924-1948).
22. (La) ópera del mondongo (Luis Ernesto Arocha, 1975).
23. Operación Juanchaco (Guillermo Cajiao, 1975).
24. (El) oro es triste (Luis Alfredo Sánchez, 1973).
25. Padre, ¿dónde está Dios? (Crítica Colectiva, 1972).
26. Páramo de Cumanday (Gabriela Samper, 1965).
27. Planas, testimonio de un etnocidio (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1972).
28. Potro chusmero (Luis Alfredo Sánchez, 1985).
29. (Los) primeros ensayos del cine parlante nacional (Hermanos Acevedo, 1937).
30. Santísimos hermanos (Gabriela Samper, 1970).
31. Sueño indígena (Roberto Triana, 1979).
32. (El) triunfo de la fe (Floro Manco, 1918).