

# Campo, ciudad y procesos sociales en el cine colombiano

## MAURICIO LAURENS

Crítico de cine y docente cinematográfico.  
Profesor titular de la Universidad Externado de Colombia.  
Columnista permanente de El Tiempo.  
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.



## PERÍODO BETANCUR / VIAS OFICIALES

**L**uis Ospina, al incursionar en el género terrorífico con *Pura sangre* (1982), abrió el camino a un patronato institucional precedido por necesarias discusiones en torno a las identidades culturales. Si el tenebroso ‘monstruo de los mangones’ nutrió desde Cali un amarillismo periodístico, sobre tal personaje local recayó la autoridad de atroces crímenes infantiles. Del tema dominante –transfusiones macabras a un viejo magnate desahuciado–, la trama se dispersaba hacia un contrabando de azúcar con actos simulados de piratería para extorsionar al moribundo. Aun con la ruptura de caducos esquemas de televisión, el tono glacial y distante de la farsa anonadaba el miedo e iba en detrimento de la participación emotiva del espectador. Precedida de inusitado favoritismo y despliegue de prensa, suscitó no pocas caras largas ante su escasa receptividad en taquilla.

Carlos Mayolo, que debuta en el largometraje gracias a *Carne de tu carne* (1983), ambienta durante los años cincuenta una “historia de horror en época de dictadura militar” y reproduce, de paso, la tristemente célebre explosión de dinamita en el centro de Cali. Con el aliento creativo de su autor, dos fueron los niveles atmosféricos de tal ficción entronizada alrededor del vampirismo criollo: cuadro familiar de clase alta que capturó el aire provinciano de una sociedad refugiada en su finca de veraneo con los terribles secretos de sus antepasados, y orgía de violencia durante regímenes partidistas en donde las pesadillas se conectaban con la realidad y los mitos populares de la Madremonte emergieron bajo el aspecto de incestuosos monstruos del pasado.

En *Tiempo de morir* (1985), Jorge Alí Triana partió del guión original de Gabriel García Márquez para escenificar la tragedia vivida por un hombre bueno que al regresar a su pueblo de tierra caliente, después de haber pasado varios años en la cárcel, tiene todavía que enfrentarse con el odio implacable de quienes nunca perdonaron al asesino de su padre. Dos fuerzas antagónicas correspondían a sentimientos históricos claramente identificables: la paz de quien tenía su conciencia limpia, y la venganza ancestral tornada obsesiva que culminó en un duelo a muerte. Entre provocaciones sucesivas, rencores e intransigencias que obedecieron a un destino ciego, la inutilidad del perdón se constituía en su paradoja dramática para finalmente cuestionar el círculo vicioso de las partes en conflicto (“cuando el miedo a matar es peor que el miedo a morir”).

Un drama campesino y urbano de factura modesta, que tuvo buena crítica pero bajo rendimiento en taquilla, logró el milagro de enfrentarnos con nuestro amargo entorno. *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986), bajo la apariencia de una discreta historia muchas veces contada –muchacha del campo que emigra a la ciudad para convertirse en víctima del establecimiento–, nos relata el viacrucis de quien sufrió en carne propia la violencia política campesina y soportó una vil explotación en su triste condición de empleada doméstica. “Un juego peligroso que puede acabar con todos”, la radiografía de una sociedad enferma que aplasta a criaturas vulnerables e igualmente el retrato del deterioro matrimonial en un apartamento de clase media bogotana. Aquí se puso en evidencia el ‘cuello de botella’, que asfixió a focine por cuanto su posproducción se paralizó varios meses y el estreno comercial pasó inadvertido, con un inexplicable retraso de cuatro años.

**Un drama campesino y urbano de factura modesta, que tuvo buena crítica pero bajo rendimiento en taquilla, logró el milagro de enfrentarnos con nuestro amargo entorno**

Una comedia romántica, que expuso trivialmente las dificultades inherentes a soñar y pretender salir de la provincia con rumbo hacia los Estados Unidos: *Visa USA* (1986), de Lisandro Duque. Su protagonista pertenece al medio rural quería, triunfar como locutor profesional, dictaba clases de inglés e impresionaba a una niña “bien” que le serviría de consuelo en el caso de no poder viajar. Cinta divertida de relativo interés dramático, con fallas notables en sus concepciones ideológicas y consecutivas definiciones visuales. Si la panorámica inicial sobre la plaza principal del municipio vallecaucano de Sevilla desplegaba destreza técnica, el paneo sobre los edificios bogotanos era obligatorio y su turístico paseo por la Plaza de Bolívar lucía estereotipado.

Otro entretenimiento nostálgico de 1986 fue protagonizado por adolescentes: *A la salida nos vemos*, con las vivencias estudiantiles del realizador tulueño Carlos Palau y aspectos ciertamente ingenuos, pero también amargos, de la provincia. Aunque su trama pretendía evocar las travesuras propias de aquellos tiempos, sus intenciones se dirigían hacia la búsqueda de un sector del público deseoso de identificarse con experiencias escolares. Mientras que *El Embajador de la India* (1987),

según Mario Ribero, sí logró un significativo respaldo en taquilla al tratarse de una recreación de costumbres pueblerinas sin pretensiones intelectuales; en efecto, se resaltaba el ingenio paisa de quien circunstancialmente asumía una personalidad ajena y exótica, para engañar a los habitantes de Neiva y beneficiarse de las atenciones reservadas a ilustres visitantes.

## “ Cuando prosperaron algunas iniciativas privadas y definitivamente se dejó a un lado el anquilosado modelo del patrocinio gubernamental de años anteriores, surgió la fórmula redentora de las coproducciones internacionales ”

Si nos remontamos a Ciénaga y Barranquilla, cabe evocar la fuerza mítica y colorida de *La boda del acordeonista* (1986) de Luis Fernando ‘Pacho’ Bottía. Con personajes auténticos extraídos de la Ciénaga Grande y derivada del doble principio neorrealista de actores y ambientaciones naturales, compagina las fábulas mágicas del Caribe con la realidad cotidiana de sus músicos y pescadores. Mientras que un viejo narrador entretiene a los niños con el cuento de la Mohana, quien sale del agua envuelta entre sus largos cabellos para seducir a los nativos en “edad de merecer”, una criatura de procedencia desconocida atrapa al acordeonista y lo separa fatídicamente de su enamorada. Un detalle inolvidable: la negra que alisa y tiñe su pelo para descrestar a los paisanos.

Una gótica adaptación de hacienda campestre vallecaucana, *La Mansión de Araucaima*, en coproducción con Brasil, dirigida por Carlos Mayolo teniendo como referencia la novela homónima de Alvaro Mutis, presentó a sus personajes involucrados en una fábula de pasión y muerte. De la sucesión deliberadamente somera del caos que anunciaba un desmoronamiento, el talentoso realizador respetaría las convenciones originales del relato de tierra caliente y, para esto, seleccionó siete personajes, acoplados sin más exigencias a los perfiles descritos: el guardián de hábitos mercenarios, el dueño de “afelpados ademanos”, el piloto impotente, la Machiche liberada de prejuicios, el Fraile pecador, la joven ciudadana que deambula como ángel exterminador, y un cauteloso sirviente mulato de origen brasileño. Esta cinta ganó el Festival de Río, en 1987.

*Cuatro medimétrajes* (1984-1986) nos pueden servir como ejemplos excepcionales del abordaje de la movilidad social. En *Vida de perros*, según Ca-

mila Loboguerrero, bajo esquemas propios de una comedia de equivocaciones, se recreaban divertidas situaciones asociadas al malestar generado en las calles bogotanas por el empleo disfrazado. *La mirada de Myriam*, docudrama de Cine-Mujer dirigido por Clara Riascos, captó las vivencias diarias de una trabajadora madre soltera en un barrio bogotano de invasión, que empañaba el espejo con los recuerdos de su traumática infancia en una vereda. Gracias a *Los habitantes de la noche*, Víctor Gaviria convierte los escenarios nocturnos de Medellín en la encrucijada juvenil de quienes siguen desde la radio sus riesgosas aventuras. En *San Antonio, vida cotidiana desde abajo*, Andrés Agudelo confronta el pintoresquismo de un popular barrio caleño con las salidas descabelladas de dos compinches que se transforman en cineastas por los efectos de un alucinógeno.

En la línea cultivada por la socióloga Gloria Triana, la Compañía Audiovisuales del Ministerio de Comunicaciones –también liquidada– retomó una iniciativa que estuvo sepultada durante más de un lustro. En efecto, la serie *Yuruparí* (filmada en 16mm. y emitida en horarios inconvenientes por la pantalla chica), funcionó en ese entonces como un medio eficaz para aproximarnos a nuestra desconocida e inexplorada idiosincrasia. Algunos de sus títulos hablan por sí solos: *Buscando el camino a...* (Isla de San Andrés), *Cuadrillas de San Martín* (Meta), *Cumbia sobre el Río Magdalena* (El Banco), *De Boyacá en los campos* (torbellino), *El Cristo Negro de Tadó* (Chocó), *Farnofelia currambra* (Barranquilla), *Las farotas de Talaigua* (Mompox) y, particularmente, *La marimba de los espíritus* (Guapi, Cauca).

## AÑOS 1990 / COPRODUCCIONES

Cuando prosperaron algunas iniciativas privadas y definitivamente se dejó a un lado el anquilosado modelo del patrocinio gubernamental de años anteriores, surgió la fórmula redentora de las coproducciones internacionales. A partir de su experiencia en G-3 (Grupo de los Tres), junto a México y Venezuela, el director y productor norte santandereano Ciro Durán llegó a aseverar que la estrategia consistía en “ampliar posibilidades al contar mínimo con cuatro mercados –incluyendo el hispano de los Estados Unidos– puesto que cada parte bajaría su inversión con expectativas de recuperar o reciclar dinero en otras plazas”.

Mientras que Lisandro Duque y Sergio Cabrera buscaron apoyo técnico en Cuba, la colaboración empresarial se extendió por parte de este último a casas productoras de España e Italia.



El narcotráfico, que hacía de las suyas, era un tema aún tabú para nuestros cineastas. Al no recrearse esa crítica realidad en términos novelescos, ante los temores de comprometerse públicamente o de herir susceptibilidades, se hizo evidente un cierto tipo de autocensura para referirse a la violencia social de aquellos años. Si a estos factores le sumamos una industria suspendida y un máximo grado de estrangulamiento, hubo que camuflar los hechos y... emigrar en busca de mejores perspectivas. En *Mujer de fuego* (1989), del colombo-venezolano Mario Mitrotti, una dama de carácter férreo que proviene de un estrato humilde, no tolera las prácticas delictivas de su hijo consentido. Después de una entrega de la mercancía, contratado por los narcos y enredado por un policía corrupto, el muchacho cae asesinado y posteriormente la madre se infiltra en el cartel con los únicos objetivos de ejecutar venganza y desenmascarar la siniestra organización.

En *Técnicas de duelo*, primer largometraje de Cabrera, estrenado en 1991 con tres años de retraso, el director recreó aquel humilde medio social que rodeaba a un inofensivo maestro de escuela y al respetable carnicero del pueblo. Una cuestión de honor cuyos móviles políticos o sentimentales se desconocían, el desafío mortal que enfrentó a dos amigos de la misma fracción política y una confrontación muy anunciada cuyas consecuencias resultaron impredecibles. Ambos se preparaban a morir, ya que por esas cuestiones de honores y cobardías cada uno de ellos descartaría la posibilidad de matar al amigo. Humberto Dorado, guionista y actor, se sirvió inteligentemente de anécdotas acaecidas durante la dictadura militar, con nombres ficticios y lugares no identificados, causas indeterminadas y efectos violentos que nunca llegaron a consumarse.

Toda una población santandereana se moviliza para impedir un desenlace fatal: los niños que respaldan al maestro, el señor cura que espera la conversión de un pecador y... una causa justa que recrimina las acciones violentas. Más comedia que tragedia, *Técnicas de duelo* rescata el tono picaresco de las primeras películas de Julio Luzardo en los años sesenta, para rozar la ambientación calentana de grata recordación nacionalista con la participación de damas, bobos y ‘pelados’ con tintes locales. Dos hombres nobles y valientes, cuyos respectivos sentimientos traducen la máxima aplicada por... *Tiempo de morir* y más todavía cuando se trata del mejor amigo. Pero hay quienes se dedican a “pescar en río revuelto” e instigar a la violencia: el alcalde que pretende “diezmar la oposición” y el sargento que duplica las apuestas. El drama esbozado se diluye en me-

dio de situaciones pintorescas, jocosas y colectivas, que frustran el suceso y dejan con los crespos hechos a sus instigadores.

Con elementos insólitos extraídos del Realismo Mágico y la vida provinciana, *Milagro en Roma* (de Lisandro Duque) resultó ser el mejor de los ‘cuentos peregrinos’ llevados al cine por Macondo Films y la Televisión Española en la serie *Amores difíciles* (1989-90). La niña Evelia, primera ‘santa’ colombiana, nació en un pueblo del Eje Cafetero y murió prematuramente, aunque se mantuvo intacta en su ataúd por largos años. Su amantísimo padre (Margarito Duarte), nunca se resignó a perder la muchachita y al desenterrarla observó que se encontraba como dormida e inició con el cadáver un largo peregrinaje a la Ciudad Eterna en busca de su canonización. Del hecho local y andino, con toques pintorescos que afectaron la trascendencia del cuento, se pasó a una ficción extraordinaria de naturaleza inquietante. En esa localidad del Viejo Caldas, la paz no tuvo remezones y el fervor religioso alcanzaría niveles delirantes.

 **En efecto, la serie Yuruparí (filmada en 16mm. y emitida en horarios inconvenientes por la pantalla chica), funcionó en ese entonces como un medio eficaz para aproximarnos a nuestra desconocida e inexplorada idiosincrasia** 

Basada en la reconocida pieza teatral del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas, *El día que me quieras* (1991) derivó su trama de una visita caraqueña efectuada por Carlos Gardel en el seno de la sociedad provinciana y conservadora de los tiempos del dictador Juan Vicente Gómez. El mito ‘gardeliano’ irrumpió sobre una distinguida familia compuesta por tres hermanas adolescentes, quienes asistieron a una representación en el Teatro Municipal y lograron intercambiar opiniones con el ídolo en su mismísima residencia. Una de ellas sostuvo un romance con el militante comunista Pío Miranda y sufrirá un vuelco ideológico cuando decide abandonar su terruño e instalarse en una granja ucraniana. Filmada en Popayán, con una acertada ambientación pueblerina, el ejercicio de estilo se perdía en medio de anécdotas frívolas que no lograron calar en el público (y menos en la receptividad de la crítica).

El éxito fácil, o las recompensas económicas que vienen acompañadas de aplausos e ilusiones tardías, movieron siempre la popular aunque no muy inspirada temática del tunjano Gustavo Nie-

to Roa. En *Un hombre y una mujer con suerte* (1992), una opaca secretaria bogotana graba su primer disco en México por obra y gracia de un generoso charro. En cuatro de sus anteriores largometrajes, innegables triunfos de taquilla en un cine que no solía ser correspondido por el gran público, todo se ligaba con semejante temática superficial. Veámoslo: *El taxista millonario* hizo que el Gordo Benjumea se ganase la lotería en un santiamén, *El inmigrante latino* trajo reconocimientos profesionales en los Estados Unidos que obedecían al dicho aquel de “nadie es profeta en su propia tierra”, *Amor ciego* presentó a una Cenicienta al revés –pobre invidente que conquista el corazón de agraciada reina de belleza– y *Tiempo para amar* como esquema del Cupido, que tarde o temprano llega con su abultada cuenta corriente.

## Vinculado desde los tiempos del Sobreprecio al cine documental, Durán deja también entrever algunas notas testimoniales y otros desajustes socioeconómicos en niveles de vivienda u ocupación laboral

*Confesión a Laura*, dirigida en 1990 por Jaime Osorio Gómez, constituye un hito en la historia de nuestro cine hasta convertirse en la más bella de sus películas. Para reconstruir desde La Habana una céntrica calle bogotana, en medio de la zozobra desatada por los tristes acontecimientos del 9 de abril de 1948, el Mono Osorio y Alexandra Cardona debieron trastear elementos autóctonos de utilería para ambientar y enriquecer la pertinente atmósfera capitalina. Sus cinco primeros minutos son de antología, con la inclusión de notas provenientes del ‘bogotazo’ filmado por los hermanos Acevedo; enseguida, se funde una puesta en escena callejera y adquiere coloridos visos que restituyen su particular función narrativa. Santiago, el protagonista, se protege de la población enardecida e ingresa por la puerta principal al discreto apartamento de clase media donde lo espera su impaciente esposa. Cuando se acopla la realidad histórico-política con una trama casera, las relaciones interpersonales pueden favorablemente transformar una existencia anodina.

El drama que narra, en 1993, *Nieve tropical* (Ciro Durán), corresponde al de un destino cerrado, fatal y previsible. Dos jóvenes enamorados que sobreviven en las calles y cafetines de un populoso sector capitalino, carteristas experimentados y estafadores de oficio, son tentados para emigrar

hacia Estados Unidos como indocumentados y buscar un futuro mejor de forma suicida. Vinculado desde los tiempos del Sobreprecio al cine documental, Durán deja también entrever algunas notas testimoniales y otros desajustes socioeconómicos en niveles de vivienda u ocupación laboral. Con *Gamín* y *La guerra del centavo*, estableció unas premisas fundamentales sobre el desamparo infantil y la lucha cotidiana tanto de asalariados como de pequeños propietarios de buses. Pero al ensayar el campo de la ficción, se permite concesiones comerciales que aligeran los personajes para tejer en el caso particular una trama política desarrollada en aduanas y demás servicios aeroportuarios.

*La gente de la Universal* (1994) es una comedia ‘negra’ y urbana de alocados protagonistas que luchan por sobrevivir en medio de enrevesadas situaciones picarescas y de una particular óptica lumpen. El rebusque y desempleo informal se constituyen en temas dominantes de un curioso ejercicio de esquizofrenia colectiva que posee ingredientes detectivescos, carruseles amorosos, guiños populares y uno que otro delirio erótico. Son los personajes de la fauna social del centro de Bogotá, entre perseguidores y perseguidos, celosos pero también infieles, atrapados y tramposos... La Universal, botón pintoresco del detectivismo criollo y de los excesos o desbarajustes que resultan de la marginalidad de sus excéntricos protagonistas. La parafernalia de los bajos fondos adquiere matices informales y las astucias por sacarle una buena tajada a la vida complementan un alocado cuadro de costumbres en donde las ‘mordidas’ y las infidelidades son el pan de cada día.

Vino Sófocles y *Edipo alcalde* (1996), en versión de García Márquez, y un esquema clásico que, de hecho, correspondía visionariamente a la realidad colombiana. Un destino inexorable que pesa sobre el individuo y trastorna su razón; la venganza que engendra una violencia circular y arrastra irremediablemente a todo un país hacia el caos colectivo; la búsqueda infructuosa de una paz social y de la seguridad personal; el desgobierno o aquella ineficacia militar que genera violentos enfrentamientos entre guerrilleros y paramilitares; las fuerzas oscuras que perturban el normal funcionamiento de una nación; y el estado de derecho en peligro de extinción. Cuadro desolador de nuestra realidad en donde también rondan los fantasmas del narcoterrorismo, el fracaso de las negociaciones de paz y el fuego cruzado entre dos o tres bandos que, sin contemplaciones, acecha sobre una población mayoritariamente rural.

Edipo no es un rey sino el joven alcalde de un municipio conflictivo del eje cafetero. Vive en

la Colombia de los años noventa y se le asigna la misión de dialogar con los grupos insurgentes para restablecer o negociar la paz que tan esquivo le ha sido a su localidad. Se defiende del ataque sorpresivo de la subversión en un cruce de caminos e inerte presencia el fortalecimiento de organizaciones extremistas de autodefensas comandadas por elementos siniestros. Mientras que el ejército se halla confundido, proliferan las extorsiones y reina la anarquía de quienes pretenden hacer justicia por mano propia y desestabilizar el régimen democrático. Actos dinamiteros, incursiones delictivas y comandos agrarios enturbian, como si fuera poco, un cuadro cruel extraído de la cotidianidad.

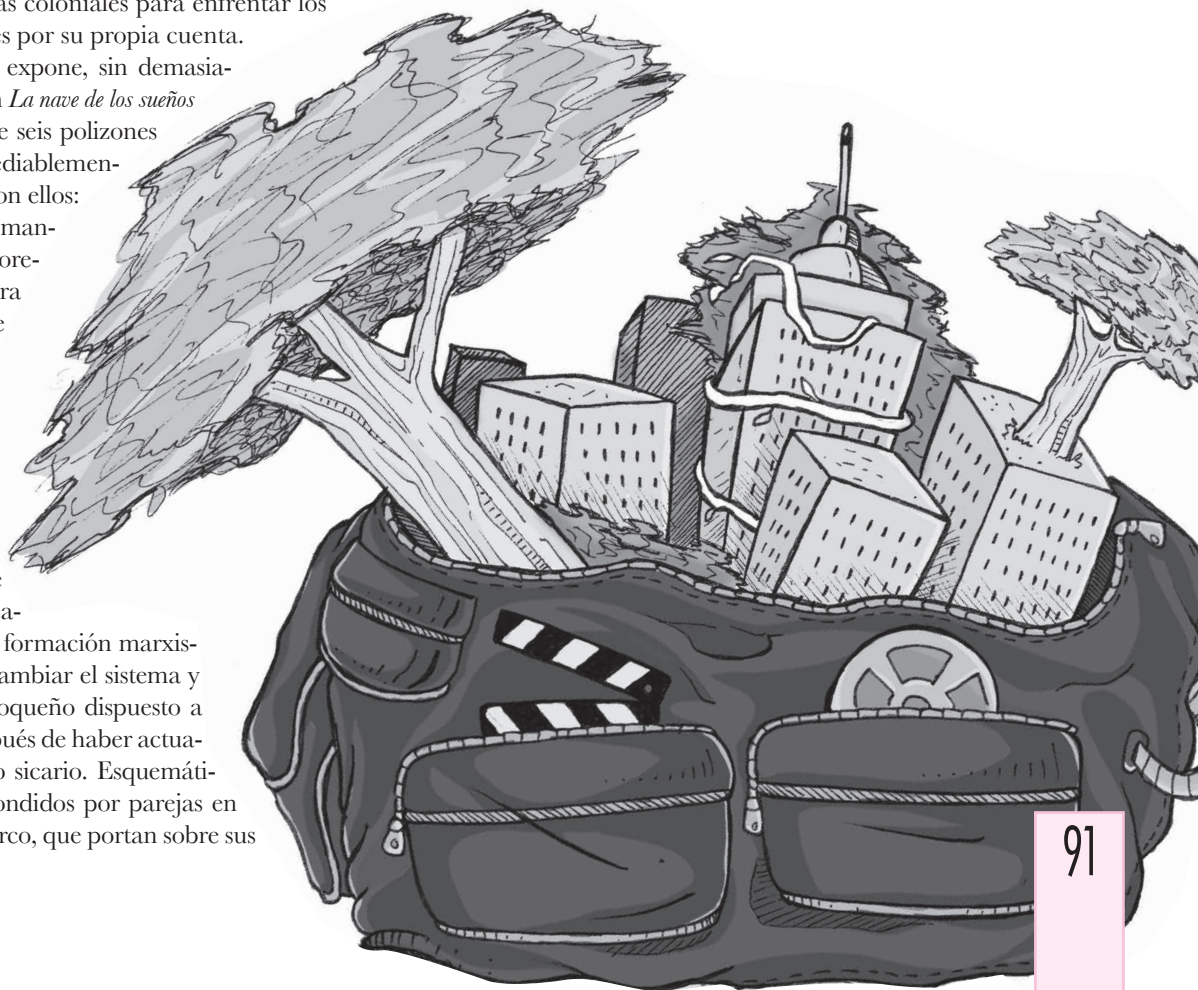
Sergio Cabrera abandona los aspectos parroquianos de *Técnicas de duelo* y *La estrategia del cacacol* para incursionar en una coproducción euro-americana que, sin desconocer al país original, es como una metáfora del aventurerismo a la colombiana. Veamos que sucede en su personal adaptación 'mutisiana' de *Ilona llega con la lluvia* (1996): un burdel de lujo en Panamá que pretende satisfacer fantasías aparentemente inalcanzables para pronto caer en la rutina y no sorprender a nadie, las intrigas que se arman al interior de una batahola —o jaleo grande según el diccionario— en donde convive lo divino con lo humano, las actitudes tenaces de quienes sortean toda clase de escollos para coronar sus metas y... el barco o *tramp steamer* que rompe ataduras coloniales para enfrentar los tramos más difíciles por su propia cuenta.

Ciro Durán expone, sin demasiados argumentos, en *La nave de los sueños* (1996), el drama de seis polizones que buscan irremediablemente otros destinos. Son ellos: un indio guajiro de manta y mochila, un moreno de Buenaventura que se disfraza de travesti para burlar a las autoridades, dos mujeres desconocidas que huyen de las circunstancias y de paso esconden pequeñas dosis de droga, un poeta idealista de anacrónica formación marxista que sueña con cambiar el sistema y un malandrín antioqueño dispuesto a cualquier cosa después de haber actuado como tenebroso sicario. Esquemáticos personajes escondidos por parejas en la bodega de un barco, que portan sobre sus

espaldas contradicciones obvias y no poseen el más mínimo asidero psicológico, ni claridad suficiente en la ejecución de sus actos.

Quizás uno de los aspectos más criticados de esta coproducción con Estados Unidos fuera su abrupto final feliz, ya que por estadísticas vino a contradecir los riesgos del aventurerismo suicida a la colombiana. En frente de la simbólica e imponente estatua de La Libertad, un carguero arriba al puerto de Nueva York y algunos de los protagonistas coronan o logran sus objetivos; mientras que dos parejas, unidas por el destino, emprendieron rutas inciertas en esa nación que para desempleados y despistados equivale a la única tabla económica de salvación. Puede entenderse que el fin justifique los medios, pero algo bien distinto es que se ofrezca una solución heroica y ejemplarizante a la tragedia de los jóvenes marginados que exponen sus vidas para disfrutar del bienestar a la americana, por cuanto sus verdaderas motivaciones pudieron haber tenido una mejor resolución dramática de inevitable soporte sociológico.

*La deuda* (1997), filmada en Santa Fe de Antioquia, es una comedia de costumbres parroquianas a la colombiana. Sus personajes se cobijan bajo los arquetipos ya superados del 'boom' de tierra caliente (alcalde, cura, leguleyo, boticario, sepulturero, niñas bien, viudas y prostitutas); su



trama se desenvuelve alrededor de los fantasmas que despiertan una venganza colectiva, y los miedos se transforman en un motivo de recreación, que no alcanza a trascender las fronteras del misterio ni de un humor negro derivado del más allá. Tres capítulos lineales conforman su estructura narrativa: indiferencia que bordea los terrenos de lo insólito con perfiles tendenciosamente costumbristas, apariciones póstumas cuyas capacidades de asombro colectivo implican una responsabilidad que nadie quiere asumir, y resolución de conflictos locales que deja sin argumentos a diversas ocurrencias de naturaleza tragicómica.

## INICIATIVAS PRIVADAS Y EXTRANJERAS

Cabrera y sus coguionistas (Humberto Dorado y Ramón Jimeno) construyeron para *La estrategia del caracol* (1993) un relato minucioso e inteligente que funciona como cualquier reloj de tiempo, con énfasis en los aspectos sociales de naturaleza tragicómica y en las relaciones trazadas entre sus pintorescos personajes de digno estrato. Al precisar los objetivos últimos de un operativo de resistencia popular contra el desalojo de su céntrica vivienda bogotana, estos inquilinos siguen al pie de la letra las instrucciones del estratega español —un viejo tramoyista personificado por Fausto Cabrera— y confían ciegamente en su habilidad para burlar a las autoridades, librarse de los abogados presuntuosos de clase alta y llevar a feliz término semejante empresa.

En *Águilas no cazan moscas*, Cabrera ensambla, en 1994, aquella brillante ficción pueblerina que se desenvolvía en torno al fallido duelo entre dos amigos del mismo partido político, en una relación de 7 a 3; es decir, que un 70% de las imágenes ahora incluidas pertenece al primer largometraje de 1987, y el otro 30% corresponde a tomas inéditas. Entonces indaga desde la capital de la República sobre turbios capítulos acaecidos por obra y gracia de la violencia política en los campos del interior. Quienes hubiéramos querido ver cosas nuevas desde Barichara (Santander), tuvimos que contentarnos con ciertos hombres-árboles que asustaban a los campesinos y desenmascararon al monstruo botafuegos para obligarlos a vender sus parcelas.

*Golpe de estadio* (1998), o un juego en la zona de candela, posee la particularidad de recrear las circunstancias del principal conflicto nacional con algo de humor y pretendida dignificación de sus combatientes —fuerzas constitucionales y guerrilleros—. Enmarcados en cualquier lugar de los Llanos Orientales, con la bandera estadouni-

dense que ha tomado posesión de un ficticio pozo petrolero, sus protagonistas se situaron en cada bando pero sin dejar de lado las contradicciones ideológicas o de adhesión militar. La pasión por el fútbol actuaba como un catalizador capaz de ponerle notas espectaculares al asunto y convertir la guerra en un transitorio cese de hostilidades marcado por el fervor de una aplastante victoria colombiana. Se trataba del panorama ciertamente realista de la zona de candela caracterizada por una población civil que debía convivir entre dos o tres fuegos cruzados, con la presencia adicional de mercenarios u otros negociadores extranjeros.

En su afán de proyectar una imagen internacional de la tan particular situación interna atravesada por Colombia, o respondiendo quizás a las exigencias europeas de su coproducción, no pudimos ignorar algunos excesos del elenco interpretativo que competía a varias nacionalidades. Españoles, italianos, argentinos, gringos y cubanos asumieron papeles ambiguos en sus respectivas condiciones de intermediarios, víctimas e instigadores de un lío social surgido a raíz del intervencionismo extranjero. Lo que sí no queda duda es cómo Sergio Cabrera, conjuntamente con Humberto Dorado y Ramón Jimeno, demostraron en repetidas ocasiones sus capacidades de captar aspectos determinantes de nuestra pintoresca realidad.

*La Virgen de los Sicarios* (2000), adaptada por el cineasta francés Barbet Schroeder, significó el reencuentro de un escritor (Fernando Vallejo) con una ciudad al borde del caos y bajo el clímax de una violencia apabullante. Esta cinta, muy bien hecha, hierde por cuanto penetra hondamente en la realidad y nos obliga a encarar las circunstancias, soñadas o vividas, a través de los ojos de su autor: un intelectual desencantado, con nombre propio, quien regresa a su nativa Medellín después de treinta años y tiene la conciencia de una muerte inminente. Fernando se consume con instinto autodestructivo y sufre cierto adormecimiento frente a los hechos violentos que repudiaba en un comienzo. Se tropieza con gente neurótica y maleducada en el rebusque cotidiano y la pérdida gradual de valores, deambula por una realidad violenta que desconocía y evoca sin demasiado esfuerzo la ciudad familiar que ya no existe. Cómplice pasivo del crimen y encubridor consciente del maremágnum, denigra del poder y trata como infames a sus dirigentes.

Son muchas las dimensiones ideológicas y los rasgos vivenciales del escritor, protagonista y conductor del relato, que traslucen sus atormentados puntos de vista. Medellín no es la excepción, más cuando el crimen irrumpe con frecuencia y los ajustes de cuentas entre pandi-

llos y delincuentes comunes rebasan los índices racionales de mortandad. Sus contradicciones sociales contribuyen a enriquecer el drama individual, que trasciende más allá de consideraciones meramente moralistas. Alexis y Wilmar son dos jóvenes delincuentes criollos, provienen de barriadas vecinas, padres desconocidos y madres sobreprotectoras como únicos alicientes para la dura supervivencia. Son devotos de María Auxiliadora, no tienen futuro y recurren al ‘tote’ para ‘quebrar’ a sus agresores y justificar cualquier acción. Amantes de la música estridente, gustan de una vida fácil pero ignoran la tranquilidad que se oculta bajo el sueño de la metralleta; ambos se venden con pasión y fidelidad a quien finalmente es visto como el papá que nunca tuvieron.

*La toma de la Embajada* (1999) se refería a hechos violentos e insólitos que conmocionaron veinte años atrás al país y a los medios internacionales de opinión. La película se limita a reconstruir sucintamente lo que pasó después de la incursión armada del M-19 a la residencia diplomática de República Dominicana en Bogotá, con 14 embajadores a bordo y un grupo no muy definido de rehenes. Desde la recepción social del mediodía y el repentino asalto guerrillero, pasando por los primeros comunicados y la utilización de los retenidos como escudos humanos frente a las ventanas. Presenta una descripción de la vida hogareña en cautiverio, algo forzada por las circunstancias, y tímidos abordajes dentro del anecdotario humano de sus victimarios; además de las negociaciones con emisarios gubernamentales de la era Turbay Ayala y una que otra contradicción interna.

## ESFUERZOS INDIVIDUALES

Un estudio sobre las preferencias e impresiones generales de los colombianos frente a su propio cine, según la firma encuestadora de Napoleón Franco, concluyó de manera tendenciosa que al público nacional no le interesaba verse reflejado en una pantalla que siempre había mostrado la “cara negativa” del país —léase miseria, violencia e injusticia social—. Tratándose de un segmento poco representativo de la población masculina y femenina entre los 17 y 35 años, que sigue prefiriendo aquellas recreaciones de naturaleza escapista cuya determinación sería la de “apaguemos la luz y... vámonos para Hollywood”. Una posición bastante discutible en términos éticos, que no afecta el compromiso de los artistas para captar el entorno y transformar de alguna manera la realidad. Entre otras cosas, se olvida que subrayar los aspectos positivos de una sociedad no suscita conflictos interesantes desde el punto de

vista dramático; tampoco se puede echar hacia atrás las políticas oficiales para consolidar “una expresión cultural generadora de identidad”.

El ejemplo más notable es Víctor Gaviria y *Rodrigo D. -No futuro*, en Medellín 1988, alrededor de los muchachos de las colinas nororientales quienes no traspasan la barrera de los veinte años y sucumben todos los días frente a la violencia. El escenario: barrios de invasión en laderas, callejuelas pendientes y destapadas, tejados de cinc y paredes de ladrillo sin terminar. Sus protagonistas: jóvenes ‘embalados’ por el bazuco, amantes paupérrimos del rock pesado, desempleados atraídos por el juego de las armas, ‘pistoleros’ y niños testigos de cadáveres baleados que aparecen entre basureros y matorrales. Rodrigo tiene 18 años, camina sin rumbo fijo y tiene miedo de ensuciarse las manos. El ‘no futuro’ lo corroe, chutea los balones con desesperación y vive acelerado como si cada día fuese el último. A su paso hay gente humilde que resiste la embestida, resentidos sociales que se expresan con crudeza, sicarios precoces que matan con frialdad y víctimas que emergen del infierno.

He aquí un testimonio bastante impactante de nuestro dramático entorno social. Su método verista impresiona por la radiografía o precisa descripción de sectores marginados cuyas vidas cotidianas no alcanzábamos a percibir —fueron tres años de trabajos de campo en búsqueda de retratos y notas testimoniales—. Surgió entonces un pequeño mundo neorrealista conformado por vagos, locos, rebeldes, ‘drogos’, rateros y psicópatas como un producto todavía rescatable de la escalada violenta que vive Colombia. Descomposición que no puede aislarse de una infraestructura socioeconómica en su lucha por sobrevivir entre la escoria y la podredumbre. Gaviria siempre se ha preocupado por explorar el mundo interno o el *modus vivendi* de criaturas marginadas cuyos sueños no siempre se realizan (o dejan de realizarse). Porque *Rodrigo D.* capta en toda su dimensión el malestar juvenil y la presencia acosadora de la muerte en un barrio marginado.

Diez años después, con *La vendedora de rosas* desde Medellín, Víctor Gaviria vuelve a transponer el método del neorrealismo italiano a nuestro medio tercermundista —un relato extraído de sus calles e interpretado por actores naturales—. Sin renunciar a los lineamientos poéticos de *Rodrigo D.*, ni a las tenaces experiencias vividas por quienes deben afrontar la supervivencia diaria, despliega el colorido de su sensibilidad social en medio del calor humano que trasluce cada una de sus jóvenes protagonistas. Gaviria presenta con destreza narrativa un cuadro desolador, que lastimosamente



corresponde a nuestra subdesarrollada condición humana. Del maltrato infligido por los adultos y el mal ejemplo proporcionado por algunos padres, a las mamás que recurren a la cantaleta y golpean sin piedad a sus niñas. En medio de un paisaje urbano constituido por basureros y casas a medio construir, brota la falta de autoestima y cierta miseria moral de quienes no poseen un origen definido ni una estable media naranja.

Sigue María Cano (1887–1967), la Flor del Trabajo, fundadora del Partido Socialista Revolucionario y obstinada defensora de la clase obrera. En la cinta biográfica *María Cano* (1990), de Camila Loboguerrero, se reconstruye parte de su carrera ciertamente azarosa y de sus incomprendidas luchas populares durante los años veinte y treinta junto a Ignacio Torres Giraldo. “Mi interés era rescatar a esa mujer rebelde y perseguida por el Partido Conservador, silenciada por el Partido Comunista e ignorada por los liberales no obstante la admiración que por ella profesaba el doctor Alfonso López Pumarejo”, afirmaba Camila.

## Del espíritu comunitario a una evidente hostilidad de raíces pueblerinas, los bolsillos desocupados acrecientan las preocupaciones y se traduce en calor humano cada vez que se presenta una emergencia

*Amar y vivir* (1990), o el drama social y la violencia urbana en una llamativa telenovela escrita por Germán Escallón, aporta el sensacionalismo y los esquemas de personajes de clase baja delineados por Carlos Duplat. Porque no se reproduce ni se recrea la realidad, se desdibuja su halo dramático y las situaciones cotidianas adquieren visos chistosos, televisivos y grotescos. Aun tratándose de asaltos a mano armada —entre la Plaza de Las Ferias y el Barrio Egipto—, las sobreactuaciones y una que otra indumentaria nos sitúan en el terreno impreciso de la comedia costumbrista salpicada de notas policíacas, románticas y faranduleras.

*Posición viciada* (1998), el segundo largometraje del cineasta pastuso Ricardo Coral-Dorado, se limita a reproducir una intriga menor en el marco estrecho de un camerino que no sobrepasa los veinte metros cuadrados. Su guión, firmado por Dago García resulta novedoso por cuanto logra mantener en vilo a los espectadores que detectan ese drama vivido por perdedores en el amplio sentido de la palabra. El entreguismo, la extorsión, la falta de escrúpulos y la traición se

vislumbran en un cuadro de costumbres que no pretende retratar la realidad nacional, sino que corresponde a una mera descripción de conductas aisladas en el campo artístico, profesional y particularmente deportivo.

En *La mujer del piso alto* (1996), Coral-Dorado había realizado una película experimental y, por tanto, alternativa, que permitía augurar la presencia de un autor en vías de formación. Con actuaciones marcadas y escenarios de luces teatralizadas, se perfilaba una puesta en escena que le abría paso a una fauna nocturna muy característica integrada por prostitutas callejeras y travestís, apartamenteros y vendedores ambulantes de cigarrillos, serenateros y agentes del orden, proxenetas, maleantes y... el cadáver de una mujer en el baúl de un carro.

En *El séptimo cielo* (1999), de Juan Fisher, domina el compromiso con el entorno social como mecanismo válido de expresión individual. Allí se lanza una mirada sin pretensiones sobre la soledad y marginalidad que aquejan a los inmigrantes de origen latino en una de las capitales mundiales de la sociedad de consumo. Cierta nostalgia por el terruño que acompaña a los ancianos, sin ni siquiera poder visitar las tumbas de sus seres queridos —según el reclamo de una abuela—; la triste suerte proveniente de los oficios más humillantes en pos de conseguir unos cuantos dólares de supervivencia o ahorrar para tiempos difíciles; el peligro latente de abrazar formas rápidas e ilegales de enriquecimiento a través de los caminos de la droga; o la dignidad reservada a una vida en familia que mantiene nexos mínimos con los neoyorquinos, hasta conformar una comunidad aparte y en estado latente de prevención.

*Es mejor ser rico que pobre* (1999), guión escrito por Dago García sobre “una historia que sucedió como una ráfaga, como un puñetazo en la cara” —según el protagonista— La nueva identidad de una distinguida señora del norte bogotano, que guarda un confuso secreto y súbitamente se convierte en la joven anónima de un barrio popular del sur de la ciudad, alterna junto al silencio del ex presidiario de padres desconocidos, cuyo regreso a la libertad coincide con esa misteriosa visita que logrará ablandarle el corazón. De cierta frase atribuida al Kid Pambelé, surge una ironía social para demostrar que no todas las ilusiones están perdidas en medio de la permanente zozobra que acompaña a muchos compatriotas de fin de siglo. Del espíritu comunitario a una evidente hostilidad de raíces pueblerinas, los bolsillos desocupados acrecientan las preocupaciones y se traduce en calor humano cada vez que se presenta una emergencia.

*Soplo de vida*, en 1999, marca no sólo el regreso a las pantallas comerciales de Ospina sino que impone hablar de aquellos géneros que poco se cultivan en nuestro medio colombiano –con excepción de las comedias–. La encuesta criminal dentro de los moldes policíacos del cine negro, exige un manejo riguroso del nudo dramático en donde cada pieza suelta proporciona una pista, y todo personaje principal o secundario hace parte del entreverado. En la medida que se trata de indagar sobre las razones misteriosas de un escabroso asesinato, su esclarecimiento despeja unos cuantos secretos hábilmente guardados y las atmósferas sórdidas o abandonadas contribuyen al efectivo lucimiento.

Aunque se habla del esquematismo en la descripción de sus personajes, hay que regresar sobre el caso de una víctima joven de pasado tumultuoso (la Golondrina) cuyos sucesivos enamoramientos reúne a los presuntos agresores después de su muerte. Atrapados bajo las sombras de aquella sospecha: político sin escrúpulos que actúa como protector, torero cobarde que se vuelve rival mortal del anterior, señora casada con motivos suficientes para recuperar su dignidad, lotero invidente y perspicaz dotado de singular olfato, matón tenebroso que se limita a cumplir órdenes y tipo morboso de tendencias travestis que espía a los amantes por el ojo de la cerradura. Es, por lo tanto, la tipología que proviene de los bajos fondos. ♦

## CINEMATOGRAFÍA Y MATERIAL FILMICO

1. *Águilas no cazan moscas* (Sergio Cabrera, 1994).
2. *A la salida nos vemos* (Carlos Palau, 1986).
3. *Amar y vivir* (Carlos Duplat, 1990).
4. *(La) boda del acordeonista* (Pacho Bottía, 1986).
5. *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983).
6. *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, Col.-Cuba, 1990).
7. *(La) deuda* (Manuel José Álvarez y Nicolás Buenaventura, Col.-Cuba, 1997).
8. *(El) día que me quieras* (Sergio Dow, Col.-Argentina-Venezuela, 1988-91).
9. *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana, Col.-Cuba-España 1996).
10. *(El) Embajador de la India* (Mario Ribero, 1987).
11. *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral-Delgado, 1999).
12. *(La) estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1988-1993).
13. *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998).
14. *(La) gente de la Universal* (Felipe Aljure, Col.-España-Bulgaria, 1994).
15. *(Los) habitantes de la noche* (Víctor Gaviria, 1984).
16. *Un hombre y una mujer con suerte* (Gustavo Nieto Roa, Col.-México, 1992).
17. *Ilona llega con la lluvia* (Sergio Cabrera, Col.-Cuba-España-Italia, 1996).
18. *(La) Mansión de Araucaima* (Carlos Mayolo, 1986).
19. *María Cano* (Camila Loboguerrero, 1990).
20. *Milagro en Roma* (Lisandro Duque Naranjo, 1989).
21. *(La) mirada de Myriam* (Clara Riascos, 1986).
22. *Mujer de fuego* (Mario Mitrotti, Col.-México-Venezuela 1989).
23. *(La) mujer del piso alto* (Ricardo Coral-Dorado, 1996).
24. *La nave de los sueños* (Ciro Durán, Col.-EE.UU. 1996).
25. *Nieve tropical* (Ciro Durán, Col.-ee.uu 1993).
26. *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986).
27. *Posición viciada* (Ricardo Coral-Delgado, 1998).
28. *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982).
29. *Rodrigo D.-No futuro* (Víctor Gaviria, 1989).
30. *San Antonio, vida cotidiana desde abajo* (Andrés Agudelo, 1985).
31. *(El) séptimo cielo* (Juan Fisher, 1999).
32. *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999).
33. *La toma de la Embajada* (Ciro Durán, 2000).
34. *Técnicas de duelo* (Sergio Cabrera, Col.-Cuba 1988).
35. *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985).
36. *(La) toma de la Embajada* (Ciro Durán, 1999).
37. *(La) vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998).
38. *Vida de perros* (Camila Loboguerrero, 1985).
39. *(La) Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, Col.-Francia, 2000).
40. *Visa USA* (Lisandro Duque, 1986).
41. *Yuruparí / Serie de medimetrajés* (Gloria Triana-Jorge Ruiz Ardila, 1983-1986).

