

# CONVERGENCIAS Y CONFIGURACIONES

UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA CONCRECIÓN DE UNA POSTURA IDEOLÓGICA EN EL CINE POLÍTICO MARGINAL DE LOS AÑOS 60'S Y 70'S EN COLOMBIA<sup>1</sup>.

## Gloria Pineda

Estudiante de Décimo semestre de Diseño Gráfico  
Universidad del Valle  
glox1088@gmail.com

## Juan Camilo Buitrago

Profesor del Departamento de Diseño  
Universidad del Valle  
juan.buitrago@correounivalle.edu.co

Fotomontajes: Andrés Reina G.

### Resumen:

En este artículo se pretende dilucidar el proceso formativo de una postura ideológica de izquierda que funcionó como eje estructural para la concreción material de una representación cinematográfica de la nación colombiana, en la década de los 60's y 70's. El Cine Político Marginal se erigió como un movimiento de crítica política e intervención social, cuyos orígenes pueden ser interpretados como producto de la confluencia de fenómenos políticos y sociales, nacionales e internacionales, en función de la concreción de un proyecto de cine nacional. El desenvolvimiento histórico de la perspectiva ideológica se amplía a razón de la apertura de los campos de incidencia que se otorgan a la propuesta cinematográfica, pasando de una lucha de gremio en defensa de sus derechos de creación, a una conflagración social que estima a la revolución como mecanismo para la liberación total de sí mismos y del pueblo.

**Palabras claves:** Cine, historia, ideología, política, cine colombiano.

### Abstract:

The purpose of this article is to expose the formative process of an ideological posture of the left that works as a structural axis for the material concretion of a cinematographic representation of Colombian Nation, in the 60's and 70's. The Marginal Political Cinema was erected as a movement of political criticism and social intervention, whose origins can be interpreted as a product of the confluence of political and social phenomena, according to the concretion of a project of national cinema. The historical development of the ideological perspective is expanded at a rate of the opening of the incidence camps that are granted to the cinematographic proposal, passing from a trade union struggle to defend the rights of creation, to a social conflagration that estimates the revolution as a mechanism of the total liberation of themselves and the people.

**Keywords:** Cinema, history, ideology, policy, colombian cinema.

*... El cine colombiano en sus largos años ha sido una víctima, así como todas las expresiones culturales en Colombia, de la alienación motivada por la cultura imperialista y neocolonialista que rige la actitud de los gobiernos 'nacionales', quienes durante los ciento cincuenta años y más de 'independencia' han dirigido el poder estatal..."*  
(García Márquez, 1970:131)

## **Reivindicación: un escenario de configuración**

Las coyunturas sociales y económicas en que asume el poder la llamada 'República Liberal' en Colombia (1930-1946) permiten la participación de actores anteriormente excluidos de la vida política del país que, como sucede para la época en buena parte de los países de América Latina, son convocados o cooptados principalmente por el Estado. En medio de las coyunturas internacionales, dichos Estados se convierten además en los principales promotores de la industrialización, asumiendo la mayoría de las iniciativas para el crecimiento de diferentes sectores productivos. En las primeras aproximaciones al modelo, en la región se apostó por la idea del Estado desarrollista, en la que debía asumir la responsabilidad total en el proceso socioeconómico por medio de la creación de empleo, empresas públicas, proveyendo los diversos servicios sociales como salud, educación, vivienda, etc., subsidiando, protegiendo y financiando la empresa privada entre otros. Esta estrategia ponía el énfasis en un proteccionismo sobre las industrias nacionales imposibilitando la acumulación, el desarrollo técnico mediante la innovación y la productividad misma (Sunkel, 1991). La estrategia se conocerá como el modelo I.S.I por su conocida sigla: Industrialización por Sustitución de Importaciones.

Luego de los disturbios, y en general el conflicto social desatado por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, e incentivado por los discursos y agitaciones de la extrema derecha de los años cincuenta (en cabeza del entonces presidente Laureano Gómez), el país requerirá de un sistema de apaciguamiento que encontrará en el establecimiento del Frente Nacional. Inicialmente, este no sólo se convertirá en el significante de unidad nacional (Caballero, 1981), sino que a la luz de la estabilidad, y el proyecto de largo plazo que sugería, transformó la desgastada imagen internacional del país, convirtiéndola en una suerte de magnetismo para las agencias internacionales como FAO, PNUD y OIT. Con ellas se establecen ciertos mecanismos de cooperación, claro, bajo el manto de proyectos bilaterales con los Estados Unidos.



La relación del Estado colombiano con dichas agencias, permitirá la creación de oficinas gubernamentales que apoyan los procesos de modernización en sus respectivas áreas de influencia: Icbf, Ictetex, Colciencias, Icfes, entre otras, triplicando los indicadores de crecimiento durante los 14 años del Frente Nacional (1956-1970) (Caballero, 1981).

Sin embargo, dicho proceso de modernización no podría verse en blanco y negro. A pesar de los avances señalados durante la década de los sesenta, Colombia presencia, entre otras cosas, un crecimiento en el sentimiento de exclusión de ciertos grupos sociales en relación con el Frente Nacional, en especial todos aquellos ('nueva clase media') que venían accediendo a la Educación Superior, gracias a la ampliación de cupos en la Universidad Nacional y la eclosión de instituciones universitarias en todo el país desde 1934: todos ellos –actores sociales– apartados de tal acceso en años anteriores.

Los hechos que llevaron al derrocamiento de Gustavo Rojas Pinilla durante los años cincuenta, permitieron que las diferentes facciones sociales –en especial los estudiantes– recrearan la ilusión de estar participando en la construcción de un proyecto de nación; por tal razón, la institucionalización del clientelismo en el régimen (Restrepo, 2006), la sentida exclusión política y la represión (en ocasiones violenta) de la que fueron objeto huelgas y paros, sobre todo durante los años finales del mandato de Carlos Lleras Restrepo (1968-1969)<sup>2</sup>, permitirían dibujar imágenes del gobierno que nunca pudieron ser modificadas en los imaginarios de estos actores<sup>3</sup>.

En paralelo, en este escenario, bien por la amenaza que representaba el auge y la difusión del comunismo en la región (a partir del triunfo de la Revolución en Cuba), bien como posibilidades propias de la explotación de un mercado nada despreciable para los países industrializados, el gobierno de John F. Kennedy junto con el gobierno de Alberto Lleras Camargo suscriben, bajo el manto de la Alianza para el Progreso, una serie de acuerdos que permiten, entre otras cosas, la asistencia de organismos multilaterales en la financiación y el reordenamiento del Estado.

Tales relaciones, planes y proyectos, en un medio de exclusión social, fueron relacionando gradualmente la dependencia del Estado colombiano con el norteamericano, en lo que se leían enunciados de inaceptable intromisión: ya el Estado venía desquebrajándose en el imaginario de varios sectores sociales; ahora lo acompañaba la imagen intervencionista del gobierno de Estados Unidos.



En suma, diversos factores favorecieron la renovación de las ideas: la aparición y organización de nuevos actores en el tejido social, propiciada principalmente por la industrialización y las migraciones que se daban en el país desde los años treinta, y que venían cristalizándose en organizaciones sindicales y campesinas, en conjunto con la desilusión que viven las llamadas ‘clases populares’ durante el segundo gobierno de López Pumarejo (1942-1945); también la persecución y la violencia propiciada en contra de los ‘no conservadores’ durante la década de los cincuenta, la consolidación del Frente Nacional y el resguardo de los opositores en el medio universitario (Arrubla, 1987), parecen ser, entre otras cosas, el gran caldo de cultivo para que muchos de ‘los excluidos’ encuentren en procesos como la Teología de la Liberación y el triunfo de la Revolución Cubana, un sistema de reedificación de sus ideales. Posturas sobre ‘la liberación de nuestros pueblos’, visibles entre otras cosas, en la posibilidad de crear las estructuras de ‘nuestra propia realidad’, por medio de ‘la autonomía’ y el rompimiento de ‘la dependencia metropolitana’, circulan para la época como premisas por el continente sin mayor distinción, en una amplia gama de discursos.

Los problemas sociales son eminentemente concretos; dependen de cada cultura y de cada sociedad. El tratar de dar principios sin aplicación a una realidad nacional bien determinada, no sería de mayor aporte para el bien de nuestro país...” Camilo Torres, 1956. (Aguilera 2002:71).

### **Trazos de censura y sensibilización**

Si admitimos que la ideología es “un efecto que existe sólo para borrar las causas de su existencia, un efecto que, de alguna manera, se resiste a su propia causa” (Žižek, 2008: 37), se hace imperativo para la comprensión de un planteamiento ideológico, el discernimiento de las instancias históricas significantes que actúan como causa y razón de la existencia de una realidad simbólica interpretada. Por consiguiente, el estudio de la perspectiva ideológica que interpreta la realidad, exige la distinción de sus variaciones según un ritmo histórico de desarrollo, hasta poder visualizar la constitución de una plataforma ideológica sólida, desde la cual, pudieron ejercer acciones concretas.

En las publicaciones seriadas dedicadas a la crítica de cine, es posible encontrar desde 1961, cierta postura de oposición política circunscrita a la práctica cinematográfica, como una consecuencia de la represión estatal, ejercida por un organismo de extensión destinado a la clasificación fílmica. La Junta de Clasificación y el Comité de Revisión, compuestos por representantes de las instituciones sociales y gubernamentales<sup>4</sup>, desempeñaban una doble función en la distribución y exhibición de filmes en los teatros nacionales. Sus funciones comprendían la aprobación o denegación de las solicitudes de exhibición, y la clasificación de los filmes aprobados en relación a su destinatario. La Junta de clasificación ejercía en primera instancia ambas funciones, pero al negarse a emitir una resolución, el dictamen pasaba a manos del Comité de Revisión, que actuaba de forma definitiva. De esta manera, el Comité de Revisión relevaba a la Junta de Clasificación ante la imposibilidad de poner de acuerdo a sus partes.



No obstante, debe aclararse que el origen de dichos organismos de supervisión del contenido fílmico, no se encuentran específicamente en la década de los sesentas. Éste había sido un mecanismo instaurado desde el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, designándolo inicialmente como Junta de Censura. Posteriormente, a esta organización se le realizaron ciertas modificaciones durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo, a inicios del Frente Nacional. Consistían en la variación del nombre y en la incorporación de una nueva subdivisión en respaldo de sus funciones, denominada Comité de Revisión.

La sustitución del nombre empleado para designar a tal organismo no permitía entrever una modificación sustancial de sus funciones, que persistían en ser caracterizadas dentro de su generalidad, como dictámenes arbitrarios indicadores de censura. Si a esto le sumamos, el desconocimiento de los argumentos concretos que sustentaban las decisiones tomadas al interior de la Junta -por políticas expresas de la organización<sup>5</sup>-, era inminente la acentuación del escepticismo de cineastas y críticos, acerca de la objetividad y la pertinencia de las determinaciones. En respuesta a ello, la crítica cinematográfica emprende un trabajo de análisis detallado de los filmes no aceptados por la Junta, para develar la causalidad de la sentencia.

La mayor parte de los filmes no admitidos para exhibición, eran producciones extranjeras, pertenecientes principalmente a movimientos cinematográficos renovadores que recreaban una decidida transgresión del orden social. En este grupo pueden incluirse el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola francesa, el Free Cinema Inglés, los aislados esfuerzos del nuevo cine norteamericano, y otros movimientos cinematográficos de Rusia y Polonia. Varias de las películas pertenecientes al Neorrealismo Italiano fueron censuras. En el caso más significativo -al menos en la intensidad de su divulgación mediática-, la Junta se abstuvo de clasificar el filme de Federico Fellini, *La Dolce Vita* (1960), que posteriormente sería aprobado por el Comité de Revisión, para exhibirse a un público mayor de 21 años:

El hecho más protuberante en la exhibición de cine en nuestro país ha sido el veto de la Jerarquía Eclesiástica al filme del director católico Federico Fellini, “La Dulce Vida”. Desde diversas publicaciones periodísticas se ha iniciado la defensa de esta famosa película. Consideramos que el mejor alegato en su favor es la información detallada de su contenido. Aunque ella da lugar a que se le haga plena justicia, contra toda clase de censura y desde todos los ángulos, inclusive el católico, nos limitaremos a demostrar su valor artístico, social y moral (Guiones, 1961a:5).

Las conclusiones obtenidas a partir del análisis inductivo, de casos particulares de filmes no clasificados por la Junta, les permitió identificar por repetición o tendencia, el tipo de contenido censurable, que debía ser omitido o sustituido en planos, secuencias y escenas, por las empresas de distribución, para ser aprobada la exhibición en el país. La censura es declarada como una censura moral, estrictamente temática, ejecutada sobre “aquellas películas que a juicio de los clasificadores [atentaban] contra la moral, la decencia y las buenas costumbres” (Abril, 1965:19). Éste fenómeno era interpretado por la crítica, como consecuencia de una Junta de Clasificación compuesta por un personal que cumplía inapropiadamente sus funciones, al no poseer una formación específica fundamentada en asuntos cinematográficos, y en donde sus miembros eran representativamente “señoras, [que] tratándose de esas cuestiones tan escabrosas [tenían] que tener sus reservas” (Abril, 1965: 25). No obstante, la censura moral advierte, a la vez, una regulación de las prácticas culturales, manifestadas institucionalmente en oposición a la exhibición de contenidos fílmicos “en casos en que el orden social y el orden político deban ser tomados en cuenta” (Abril, 1965:19) como posibles factores de perturbación del *status quo*, capaces de desarticular las instituciones de control social y, por consiguiente, de actuar en detrimento de la modernización política y económica del país, emprendida por el gobierno. Por lo tanto, las decisiones tomadas por la Junta parecían basarse en apreciaciones subjetivas sin fundamentos concretos que explicaran sus designios. La censura tendía a ejercer sus poderes coercitivos sobre la representación de situaciones sociales que suscitaran la idea de libertad de pensamiento, religión, sexo o género, y que exhibieran el deterioro de la estructura social y de sus instituciones de control como la familia, la iglesia o el gobierno, que no son más que la exteriorización sintomática de una evidente transformación cultural.

¿Qué es lo que irrita a la censura? Se piensa, y es la respuesta tradicional, en el sexo, en el desnudismo. (...) Lo que irrita a la censura es el sexo como potencia de liberación, como palanca destructora de mitos y prejuicios (Aguirre, 1970:14).

En síntesis, la existencia de un organismo de represión fílmica emanado directamente por acción estatal, permite dilucidar el primer vínculo de relación entre el cine y la política. Así pues, las conclusiones obtenidas por el método inductivo empleado para develar los contenidos que motivan la censura, serían contiguas a los intereses administrativos del gobierno. Tal relación es producto de considerar el efecto en relación a su causa, encontrando entre ambas los puntos comunes de encuentro que sirven para elaborar un discurso argumentativo verosímil.

La relación que desarrolla, en principio, el cine hacia la política es la adopción de una postura de oposición al gobierno reducida a asuntos de exhibición cinematográfica, que aboga por la libertad de expresión y por la representación objetiva de la realidad social, en proceso de transición y transformación, sin aceptar la parcialización o la tergiversación de la información. De igual forma, y en respuesta a lo anterior, la insistente censura de ciertas producciones neorrealistas, incitarían a su defensa, y más tarde a ser sopesada como ideal estilístico de producción cinematográfica, para ciertos países del Tercer Mundo. En esta instancia formativa, la ideología esboza al gobierno nacional como adversario, cuestionándolo desde una crítica cinematográfica compilada en publicaciones seriadas y en diversas ciudades del país.

## **Directrices políticas de configuración ideológica: la definición de un adversario**

A partir de 1965, se hace ostensible en los documentos de crítica cinematográfica, la alusión directa a ciertos asuntos de la vida política del país, considerados como hechos que sustancialmente explican las circunstancias de la distribución, exhibición y producción del cine nacional. Hasta 1967, se manifiesta tendencialmente la elaboración precisa de un *corpus* ideológico, que funciona como perspectiva para la interpretación de las vicisitudes del quehacer cinematográfico, y principalmente para proyectar a partir de él, un plan de acción que redima la producción nacional de cine.

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959, definida como un movimiento de liberación cimentado en ideas revolucionarias de izquierda que fueron progresivamente difundidas sobre el territorio latinoamericano, tuvo una fuerte incidencia en la producción cinematográfica del continente, constituyéndose, además, en un prototipo del deber ser de la administración política de los países latinoamericanos. El sistema socialista aparece en escena como una postura política antagónica al desarrollismo capitalista, que extensivamente implementaban varios de los gobiernos de Latino América, entre ellos Colombia.

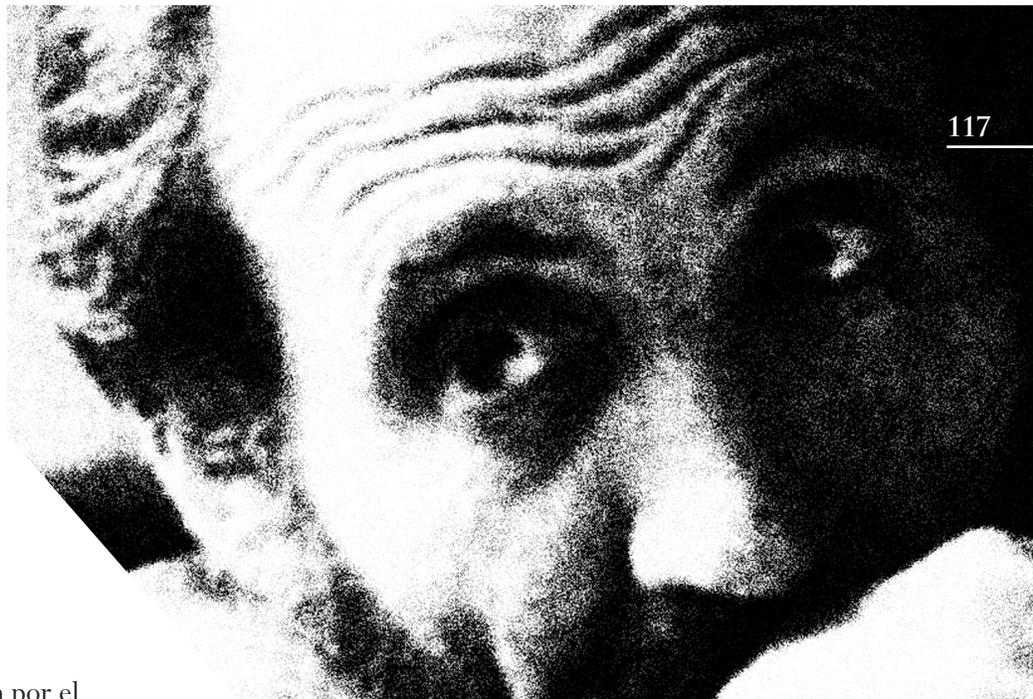
Contextualizando el fenómeno desde un ámbito más general, que supere los límites continentales, y por tanto, reconociendo históricamente el desarrollo durante la década, de los puntos más álgidos de la Guerra Fría, es previsible una segmentación y radicalización ideológica internacional, en dos fracciones de pensamiento político, que afectarían finalmente, la relación discursiva del cine con el gobierno. Lo que anteriormente hemos intentado precisar es como el surgimiento de una postura de oposición adoptada por un grupo de cinematografistas frente a las decisiones del gobierno en asuntos de censura, va a radicalizarse a partir de la apropiación y adecuación de las ideas revolucionarias de izquierda, a razón de una fragmentación ideológica generalizada, que estima al socialismo como opción antagónica. La relación del cine con la política se da, aproximadamente a partir de 1965, en términos de oposición, pero con una ideología de acción política, que estructuraría una forma más radical para interpretar los asuntos gubernamentales que competen al ámbito cinematográfico. Uno de los principales focos de segregación del pensamiento político de izquierda fueron las universidades colombianas, principalmente públicas, en donde el crecimiento significativo del cuerpo estudiantil, no obstaculizó la definición de “rasgos comunes de pensamiento, abortos en el anticapitalismo y el rechazo a los hábitos y costumbres burguesas” (Jaramillo, 2007:162).

La perspectiva ideológica anexa advierte una primera ampliación del plano político de reflexión, reconociendo la existencia de un adversario, jerárquicamente superior al gobierno nacional, en torno al cual se explica la existencia de organismos estatales en función de la censura. El análisis cinematográfico de los filmes desaprobados por la Junta de Clasificación, implementa ahora, un esquema comparativo que las confronta con aquellas producciones que, a pesar de exhibir un contenido inmoral y pernicioso para la conservación del orden social, logran burlar la censura sin atisbar inconvenientes.

Gran parte de las revisiones cinematográficas desarrolladas bajo este esquema comparativo, insisten en exponer a los filmes norteamericanos realizados en Hollywood como representantes significativos de este paradigma. La cantidad considerable de filmes estadounidenses que se exhiben en el país, en contradicción con las prescripciones sobre las cuales la Junta ejerce sus funciones, condiciona el reconocimiento de otra situación a saber: la avasallante exposición del público nacional a los filmes estadounidenses, lo cual plantea la instauración de un monopolio desde 1930, con la llegada de *Cine Colombia* y del cine sonoro (Valverde, 1978:17), frenando, como consecuencia, el progreso de la industria cinematográfica nacional y condicionando el gusto del público.

El cine mexicano es de igual forma señalado como un producto foráneo que al ser realizado por un país en proceso de desarrollo capitalista, “su economía depende, en no pocos aspectos sustanciales, de la economía imperialista estadounidense, situación que se refleja en su industria cinematográfica” (Fernández, 1965:10) y en su injerencia comercial en países como Colombia, en donde se inscribe como una ramificación del monopolio estadounidense. De esta manera, la censura llega a ser definida como un mecanismo institucional subproducto de la dependencia económica, propiciada por el ‘colonialismo estadounidense’, en detrimento de la producción filmica nacional y en beneficio del rendimiento económico de extranjeros. Escenario que conlleva a una dependencia cultural, manifiesta en las prácticas cotidianas de la población; además, puede apreciarse entonces, que la crítica cinematográfica trasciende su discusión a asuntos de producción, vaticinando la exacerbación del nacionalismo como consecuencia intrínseca de la afiliación a las ideas revolucionaras de la liberación cubana.

Por otro lado, la intervención de los Estados Unidos en asuntos de producción nacional, no sólo era visible ante la existencia de un monopolio de exhibición, también se hacía ostensible en el dominio sobre los filmes colombianos procesados en su territorio. La limitada infraestructura nacional para la producción de cine obligó a algunos directores durante la década de los 60's, a procesar los filmes en laboratorios norteamericanos, en especial aquellas películas realizadas en color.



La experiencia del director Pepe Sánchez relatada en la revista *Cinemes*, sobre su filme “*Tumaco, asamblea mágica*” (patrocinado por el programa de Bellas Artes de la Universidad Nacional), permite comprender el fenómeno claramente:

Por dilaciones burocráticas no ha sido posible traerle todavía de los Estados Unidos para el montaje; en esto llevamos cerca de unos cuatro meses y las respuestas a Bellas Artes son sumamente dilatorias: nadie sabe qué papel falta para que sea posible traerla aquí. El cónsul de New York, o algún empleado de esa oficina, se negó a enviarla por valija diplomática y esto tuvo como consecuencia un demorado trámite de aduanas. En fin, las respuestas que me ha dado la Escuela de Bellas Artes no han sido concretas: siempre falta un papel, una firma o consultar a alguien para poder traerla (Lopera, 1965:8).

Este tipo de situaciones fueron interpretadas por la crítica como estrategias burocráticas que permitían al adversario principal, Estados Unidos, desempeñar una función de control y coerción de la producción de los países subdesarrollados, en aras de evitar la constitución de una industria nacional que expusiera negativamente los monopolios norteamericanos. En ese contexto, es posible distinguir para entonces una construcción discursiva que conecta a través de la ideología, la relación entre dependencia económica y el menoscabo de la producción nacional, señalándolas de inmediato y respectivamente, como causa y consecuencia del subdesarrollo. La ideología progresivamente arraigada se convierte, pues, en el hilo conductor que conecta puntos aparentemente aislados, dotándolos de un nuevo sentido.

El intervencionismo estadounidense se vería también reflejado en la extensión de la censura a producciones colombianas. *Raíces de piedra* (1961) y *Pasado el meridiano* (1965) de José María Arzuaga, se convirtieron en ‘películas combate’ (Cinemateca Distrital, 1982:13) y en ‘caballito de batalla’ (Álvarez, 1967:33), en contra de la injerencia restrictiva del Estado y a favor de una producción nacional, similar a la propuesta por el director español radicado en Colombia<sup>6</sup>.



Siguiéndose un procedimiento de evaluación similar al realizado con las películas extranjeras, la Junta se abstuvo de clasificar ambos filmes, siendo posteriormente habilitados por el Comité de Revisión, aunque sin encontrar un soporte de exhibición en los teatros nacionales que permitiera su proyección. Tanto los organismos de control cinematográfico como las compañías de exhibición, fueron declarados por la crítica, como agentes que propendían al aminoramiento de la producción nacional y especialmente a coartar la libertad de expresión de los directores. Los organismos estatales condenaban especialmente en ellas, aquel tratamiento temático, que presentara las problemáticas más apremiantes del desenvolvimiento vertiginoso del capitalismo en el país.

Por consiguiente, la exposición de la desintegración social aparece de nuevo como un eje temático sobre el cual se desarrolla representativamente la censura, permitiéndonos establecer un vínculo de correspondencia entre el Neorrealismo Italiano y esta tipología de producción nacional, de acuerdo con estas similitudes temáticas y a su propensión a la censura. *Raíces de piedra y Pasado el meridiano* “fueron filmes malditos, nunca exhibidos públicamente, (...) y [que] recuerdan nostálgicamente las aspiraciones auténticas por un cine colombiano de corte «neo-realista»» (Álvarez, 1967:34), movimiento cinematográfico abanderado por la crítica. Los filmes realmente “eran un filón rico en sugerencias y situaciones que daban un violento reflejo del país, en contra de las tarjetas postales, babosamente almibaradas, que hacían los otros directores colombianos de cine» (Álvarez:33), denominados como la ‘Generación de los Maestros’<sup>7</sup>, y financiados por entidades gubernamentales o privadas, con intenciones publicitarias explícitas, siendo corolario del advenimiento de la apertura económica del país, durante el Frente Nacional.

La producción de filmes que representaran las consecuencias sociales de la implantación del capitalismo, actuarían en detrimento directo de la política estatal, respaldada programáticamente por los Estados Unidos, a través de planes de intervención política y social, como “la Alianza para el Progreso, implementadas en Washington para contrarrestar los efectos políticos de la Revolución Cubana en la región (...), y la política muy activa de algunas fundaciones norteamericanas, como la Ford y la Rockefeller, para fomentar las reformas en algunas ramas de la enseñanza” (Jaramillo, 2007:162). El proyecto de ley presentado ante el Congreso de la República en 1965, por Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara de Representantes, secundado por el congresista Fabio Lozano Simonelli, especificaba de antemano, el direccionamiento que el gobierno pretendía dar a la producción de cine nacional. Aunque el proyecto permaneciera por varios meses en debate legislativo, y finalmente no fuera sancionado, “pues el asunto del cine no estaba dentro de los intereses políticos inmediatos de los congresistas” (Álvarez, 1968:45), el proyecto para fomentar la industria nacional de cine era portador de un enfoque publicitario, entendido como herramienta para promocionar los avances en la modernización industrial y estatal del país, y así lograr convocar a los inversionistas extranjeros en el marco del impulso capitalista<sup>8</sup>.

Nada más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores culturales, o de nuestra realidad geográfica; el cine colombiano será una invitación permanente a los extranjeros para visitarnos, para vincularse a nuestro país, y fundamentalmente, será un testimonio ante el mundo entero, de cómo Colombia, en 150 años de vida independiente, ha forjado un perfil cultural y democrático del cual nos podemos todos enorgullecer (Uribe, 1965:25).

En síntesis, la exposición de los efectos sociales negativos de la implantación de un capitalismo promovido por Estados Unidos, discrepaban sustancialmente de la perspectiva estatal, argumentándose así, la incidencia de los organismos de control cinematográfico para entorpecer la exhibición de este tipo de cine nacional. Dicha perspectiva temática capaz de suscitar la censura es entonces admitida como un ideal de representación dentro del cine colombiano que, además, pone en manifiesto la postura política de oposición previamente adoptada al privilegiar un discurso que es inadmisibile para el gobierno.

El Festival de Cine de Cartagena recibió la desaprobación de la crítica, desde sus primeras versiones<sup>9</sup>, interpretándolo como un certamen cinematográfico que arguye prioritariamente la promoción turística y comercial del país a la comunidad internacional. El evento se entendió como un mecanismo más, esgrimido por el gobierno, no para actuar a favor de la conformación de una industria nacional de cine, sino como un mecanismo de propaganda que procuraba salvaguardar el progreso capitalista en el país, por medio de la inversión extranjera.

El Festival fue concebido como medida destinada a incrementar el turismo y no el cine. (...) Se concibió como un atractivo turístico, escaseó la propaganda, se aplazó varias veces su inauguración, se seleccionaron filmes de interés comercial y no artístico, se invitaron delegaciones de segundo orden, el verdadero mecanismo comenzó a funcionar demasiado tarde, su resonancia nacional ha sido escasa (para que mencionar la internacional) (Guiones, 1961b:16).

Por otro lado, aunque para 1963 no existiera en Colombia una cinemateca nacional, dicha institución espectral apareció inscrita a la International Federation of Filme Archives (FIAF), juzgándose también, posteriormente, como un posible artificio estatal para constatar internacionalmente el progreso nacional.

En suma, la intervención de los Estados Unidos en el país, a partir del control de la exhibición fílmica y de la contención productiva de la industria nacional, y la cercana relación del gobierno colombiano con el norteamericano, ante la adopción de un modelo capitalista de desarrollo, que dictamina el encause de sus decisiones, son los fenómenos identificados e interpretados por la crítica, como origen de un Estado dependiente política y económicamente, capaz de acondicionarse legislativamente de acuerdo con las urgencias de sus superiores en diferentes campos, incluido el cinematográfico: el cine es definido por la crítica, como una herramienta de control ideológico, supeditada a los intereses desarrollistas estatales, respaldados por Estados Unidos.

Normalmente el cine como industria se desarrolla alrededor de tres núcleos que cumplen las funciones de producción, distribución y exhibición del producto fílmico. Colombia por su condición de país dependiente ha sido en lo fundamental un mercado para las películas producidas en las metrópolis. Si bien hace más de cincuenta años se inició la constitución de una industria del cine en el país, ésta se ha limitado exclusivamente a las instancias de distribución y exhibición, alcanzando grados de desarrollo nada despreciables como que el capital vinculado a esta actividad económica puede ascender a la suma de cinco mil millones de pesos. Sin embargo, la producción del material cinematográfico ha estado siempre por fuera de las empresas que operan en la industria propiamente tal, y fue hasta hace unos poquísimos años la experiencia riesgosa, insular, amarga de personas empeñadas en luchar contra leyes económicas objetivas que imponían el fracaso de la aventura. Porque -y es bueno repetir de entrada la perogrullada- el cine en Colombia se produce y circula de acuerdo con las normas capitalistas de su economía. Todo intento subjetivo por escapar a este marco terminará diluyéndose como los sueños (Mora, 1978:1).

## Proyecto cinematográfico: el surgimiento de una perspectiva política de acción social

Llegados a este punto, la ampliación de la perspectiva política, para la interpretación de los fenómenos desarrollados en el eslabón productivo, sugiere a la crítica la necesidad inminente de esclarecer el ideal de producción nacional de cine, a través de la concreción de un proyecto de acción conjunta, que tenga como respaldo lo encontrado. Las restricciones ejercidas por el gobierno nacional a la producción, esbozaban la necesidad de idear un plan de contingencia que ofreciera garantías para una producción independiente y que materializara, a su vez, la enérgica oposición al gobierno. No obstante, las ideas en torno al asunto, no podrían fraguarse consistentemente, sino a partir del reconocimiento de la existencia de acciones aisladas en el continente latinoamericano, que inmersas en un contexto político de represión similar, apuntaban a emplear el cine como mecanismo de oposición directa, útil para la desarticulación de los sistemas de administración política imperantes.

Sólo sería hasta la realización del *V Festival Cinematográfico y el I encuentro de Cineastas Latinoamericanos* en Viña del Mar (Chile), realizado entre el 1 y el 8 de marzo de 1967, y más tarde en el *Festival de Pésaro* (Italia) en junio de 1968, que surgiría una posición clara sobre el proyecto a desarrollarse en la cinematografía colombiana<sup>10</sup> (Mayolo & Arbeláez, 1974).

Por una parte, Viña del Mar permitió estudiar y aquilatar la producción fílmica latinoamericana; por otra, promovió la relación de creadores que tienen causas comunes y puntos de vista semejantes que defender (...). A pesar de la diversidad de creadores, nacionalidades y preferencias por los medios expresivos, existe en Latinoamérica un cine que se opone firmemente a la tarea desnaturalizadora del imperialismo yanqui y sus sucursales en tierras latinas (Cine Cubano, 1967:1).

En Viña del Mar pudo constatar-se la existencia de un estamento ideológico ya forjado, puesto en función de la representación audiovisual, y motivado por un nacionalismo efervescente, en defensa de la soberanía y la autonomía productiva nacional. Desde una posición colectiva o personal fueron exhibidos en Viña del Mar filmes documentales de la *Escuela de Santa Fe* de Argentina —dirigida por Fernando Birri—, del *Nuevo Cine de Bahía* de São Paulo y Río de Janeiro en Brasil, y otros trabajos independientes como el de Jorge Sanjinés en Bolivia.





Estos trabajos se definieron como modelo ideal de producción cinematográfica para el país, en donde la postura de oposición política, matizada por la adhesión de una ideología revolucionaria de liberación, sirviera para interferir críticamente en asuntos de gobierno, no sólo por medio de documentos escritos, sino a través de la configuración de imágenes.

Viña del Mar también había mostrado a Colombia la posibilidad de una creación cinematográfica independiente, capaz de exhibir las consecuencias sociales de la dependencia a un sistema capitalista, sin estar sujeta a la censura. Aunque la participación de Colombia en el Festival de Viña del Mar fue inexistente, sólo sería hasta el Festival de Pesaro en Italia (1968), en donde Carlos Álvarez<sup>11</sup> presentaría el filme de José María Arzuaga, *Pasado el meridiano*, en consecuencia de los valores adjuntos expresados por la crítica, que la definían como un filme próximo al Neorrealismo, y por tanto, un tipo de cine cercano a la representación de la realidad del subdesarrollo, precisada como tendencia en el certamen de Chile.

Estas experiencias se convirtieron en un paradigma productivo, estructurado como un movimiento cinematográfico (*Nuevo Cine Latinoamericano*), al cual finalmente Colombia se sumaría al determinarse los primeros lineamientos proyectuales, acordes con las particularidades del contexto, y al emerger los primeros productos filmicos suscritos a la doctrina desde 1968, que tuvieron la oportunidad de exhibirse durante la realización del Festival de Mérida, Venezuela, en 1968. Colombia participa en el certamen con *Asalto* de Carlos Álvarez, *Chircales 68* de Marta Rodríguez y Jorge Silva<sup>12</sup> y *Bolívar, ¿Dónde estás que no te veo?* de Alberto Mejía. De esta manera, se concibe la instrumentalización de la ideología en función de un objetivo de intervención política manifiesto desde la oposición.

Las dilaciones del gobierno para sancionar un proyecto de ley que promoviera el desarrollo de la industria cinematográfica colombiana, y más aún la exposición de los intereses promovidos en ella, advirtieron a los cinematografistas sobre la inviabilidad de pensar en una producción subvencionada por el Estado. Si a esto adjuntamos la existencia de organismos de coerción de las libertades de expresión, y el representativo empoderamiento del monopolio de la exhibición por parte de los Estados Unidos, sería previsible la estructuración en el país, de un proyecto de producción marginal, que propendiera por la autonomía creativa, desligada de los prescriptos de promoción publicitaria precisados por el Estado, y con un claro conocimiento de la necesidad de encontrar canales de distribución y de exhibición alternos a los comerciales.

Estas disposiciones proyectuales, son un efecto de las interpretaciones forjadas, a la luz de una ideología radical de oposición política, previamente asumida, que resuelve de antemano calificar como impensable la crítica, actuando dentro del mismo sistema, del cual el Estado es su adversario. Desde esta perspectiva se establecen los primeros preceptos definitorios de una propuesta fervientemente nacionalista: un cine marginal de oposición política para la renovación del cine nacional. Un cine en contra de la dependencia económica, política y cultural, y en defensa de la soberanía y la libre autodeterminación de la nación. Un *Cine Político Marginal*<sup>13</sup> de corte documental.

El desarrollo de otros fenómenos sociales coyunturales, durante la segunda mitad de la administración de Carlos Lleras Restrepo, recrearía además, una plataforma de acción consecuente y acorde con el proyecto cinematográfico en marcha. Desde 1966, fecha en la que se da inicio al gobierno de Lleras Restrepo, éste adoptó una estrategia comunicativa con la opinión pública para restablecer la confianza en el Frente Nacional y reanimar la participación en el debate político de los abstencionistas electorales, que ascendía a un 65% durante las elecciones presidenciales de 1966. El uso frecuente de las alocuciones presidenciales transmitidas por televisión, era un mecanismo contrario a las formas de gobierno de sus precedentes, que permitía ampliar la cobertura informativa, a través de un medio de comunicación que llevaba para la fecha, al menos 12 años de funcionamiento en el país.

El auge de este tipo de emisiones por televisión pudo incentivar, como mínimo en ciertos ámbitos sociales, la recepción, el debate y la difusión de este tipo de información, lográndose en cierta medida, la constitución de un contexto altamente permeado por la vida política del país. Sumado a esto, el gobierno manifestó desde sus primeros días de administración, un gran interés por consolidar una imagen nacional identitaria, que restituyera en el pueblo el orgullo nacional y la pertenencia. Para el gobierno, la identidad nacional consistiría en la configuración de una imagen positiva de la Colombia moderna, a donde se dirigían las políticas administrativas del Frente Nacional.

Naturalmente la ocasión se la proporcionaron el Congreso Eucarístico y la venida del Papa Pablo VI a Bogotá [1968]. Nada se ahorró para mostrar que Colombia era un país “disciplinado”, “civilizado”. En algunos meses Bogotá fue rodeada de nuevas avenidas, iluminada por nuevos alumbrados, [y] Lleras atacó con vigor a los periodistas extranjeros que presentaban una imagen sombría de Colombia (Pecaut, 1988:44).

El fuerte impulso dado por el gobierno al uso de los medios de comunicación, principalmente para la elaboración de una imagen nacional acorde con los dictámenes administrativos, pudo dar finalmente el último impulso productivo a los cineastas, para desempeñarse en oposición al gobierno y usando sus mismos medios: el cine, para contrainformar los presuntos avances del sistema. Por otro lado, la constante exposición de la población a asuntos gubernamentales, daría vía libre a las masas para participar activamente de la discusión política. Esta participación se daría en términos de la exteriorización del descontento sentido con el gobierno, acentuándose desde 1968, con la eclosión de manifestaciones populares de los segmentos sociales más afectados por la dirección estatal. El Cine Político Marginal encontraría en dicho núcleo social sublevado, un eco directo de su postura de oposición, que hasta entonces, había consistido en un discurso elaborado en torno a las particularidades de su situación como grupo productivo, ahondando tan solo en asuntos sociales más amplios, en referencia a aspectos temáticos de producción.

La intervención proteccionista de Lleras en asuntos industriales y de desarrollo económico, para fomentar la inversión en los sectores deprimidos, a través de fondos de promoción industrial dirigidos por el I.F.I., generaría el descontento progresivo de los industriales, al ver reducidas sus libertades de inversión y al anticipar la instauración de competencia. Además, la restricción de las importaciones y el incremento de los aranceles también acentuaría el escepticismo de los industriales; el lento desenvolvimiento de la Reforma Agraria y la paulatina modernización del campo, provocaría situaciones de ansiedad entre el campesinado y progresivas migraciones a las ciudades por causa del desempleo; la Reforma Agraria también afectaría a los propietarios de grandes extensiones de tierra, que expresarían de igual forma su inconformismo, por las invasiones campesinas. La supresión de ciertas garantías a los sindicatos obreros, así como la temida disposición de las cesantías al Fondo Nacional de Ahorro, para el desarrollo de los programas de construcción, impulsaría así mismo otras manifestaciones en contra del gobierno; el crecimiento del desempleo, como resultado de una industria en desarrollo sin capacidad para captar la oferta de mano de obra disponible, tendría una fuerte incidencia en las masas, también movilizadas en contra del gobierno por el incremento del costo de vida. La ampliación del poder del ejecutivo, por medio de la Reforma Constitucional de 1968, ocasionaría una ruptura con las bases de acción prescriptas por el Frente Nacional, provocando una crisis profunda en el bipartidismo, materializada en su fragmentación interna y en la creación de subgrupos de oposición al gobierno. Y, finalmente, la ascendente politización de los estudiantes en defensa de la autonomía universitaria, permitieron exhibir una crisis social de resistencia que advertía un incremento sustancial de los costos sociales durante el proceso de industrialización y modernización.

Industriales, propietarios de tierras, campesinos, obreros, partidos políticos y estudiantes, afectados por los dictámenes del gobierno, robustecieron su oposición a éste, desarrollando manifestaciones en defensa de sus intereses. La inexistencia de un organismo de intervención política directa, que actuara en representación del descontento popular, dejó la oposición en manos de cada grupo afectado, movilizadas de forma poco organizada.

Esta situación de efervescencia social genera una segunda ampliación de la perspectiva política del movimiento cinematográfico, llevándolo a establecer un discurso, que si bien, ya había comprendido a la dependencia política, económica y cultural, como un fenómeno generalizado que afecta a la totalidad de la población colombiana, lo hace ahora asumiendo una postura de defensa de las manifestaciones sociales de oposición, y clamando por una revolución capaz de liberar a la nación del sistema opresor.

La segunda mitad de la década de los sesenta y los primeros años de los setenta, fueron de inmensa agitación en todos los niveles. Desde los estudiantes que gritaron su incredulidad frente a todos los valores de la sociedad burguesa y propusieron «cambiarlo todo». Los obreros que hicieron masivas huelgas e intentaron la autogestión en las empresas, hasta los campesinos que vivían penosamente en conflictivas zonas guerrilleras y organizaban asociaciones nacionales para hacer oír su voz (Álvarez, 1976:91).

De esta forma, el cine adquiere una doble función al ampliar su perspectiva política, asume como propios objetivos de intervención social que descartan las reflexiones reducidas al plano cinematográfico: el cine se transforma en un mecanismo de respaldo a las acciones emprendidas en el núcleo social común sin incidencia real en las decisiones gubernamentales, núcleo compuesto por campesinos, obreros y estudiantes, mediante el registro de los movimientos de oposición que estos sectores llevaban a cabo; y además se convierte, en una herramienta de promoción ideológica para concienciar a algunos sectores de la población, sobre la necesidad de hacerse partícipes de la revolución ya iniciada.





Estos objetivos de intervención social determinarían por extensión la caracterización temática y la selección del público del movimiento. Así, el cine encuentra en la misma realidad social convulsionada, su referente para la representación visual y descubre también en ella, al público interesado en su producción fílmica. Si consideramos a estos fragmentos sociales como no integrados favorablemente a los dictámenes estatales y carentes de representación política, podríamos también considerarlos como grupos marginales y por tanto, concordantes con el concepto de marginalidad del movimiento cinematográfico, que propendería a amplificar mediáticamente su intervención en política.

Durante estos años, puede observarse además, un arraigo ideológico profundo para valorar incluso aquellas determinaciones del gobierno, que parecieran actuar de forma proteccionista sobre el eslabón nacional de exhibición de cine. En 1968, Lleras Restrepo suspende por unos cuantos meses, la entrada de productos fílmicos de Estados Unidos, para restringir el usufructo de la exhibición en territorio nacional, hasta no establecerse un acuerdo beneficioso para ambas partes. No obstante, la crítica cinematográfica interpreta el fenómeno como “simples tiras y aflojas de los mismos con las mismas de siempre, que a ratos, y no por pudor sino por intereses comerciales, les da por ponerse respetuosos” (Pereda, 1968:2). A partir de esto, es posible inferir que el arraigo ideológico manifiesto en contra del sistema, hace que las disposiciones del gobierno a favor de la obtención de regalías comerciales, sean poco alentadoras.

La perspectiva ideológica concibe como prioritario el desmantelamiento del sistema capitalista, para iniciarse una producción industrial de cine libre y sin restricciones temáticas. Y es esta posición dogmática de oposición, la que hace que se interpreten los movimientos administrativos del gobierno frente nacionalista como dependientes y subyugados, a tal punto de vaticinar un desenlace para tal fenómeno relatado: “no se olvide que es solamente otra mordida de cola del imperialismo yanqui y que tarde o temprano el gobierno lacayo de Lleras le batirá incienso y lo curará con mertiolate» (Pereda, 1968:2).

El estado suspicaz del pensamiento ideológico lleva a juzgar con recelo otras resoluciones del gobierno en materia de suelos. En julio de 1970, se proclama un nuevo estatuto minero que consagra “la nacionalización del subsuelo y establece que la actividad minera es de utilidad pública” (Pecaut, 1988:80), pues gran parte de las riquezas mineras colombianas habíansido apropiada por compañías privadas, con frecuencia extranjeras. La reforma legislativa podría ser vista como un paso inicial para comprender que “el negocio de las grandes compañías extranjeras que explotan la riqueza minera del país, [debía] dejar de ser un tabú para la economía nacional, [logrando] una conquista invaluable en el camino de la recuperación de las riquezas naturales” (Lozano, 1967:45).



Posteriormente, en 1973, el documental de Luis Alfredo Sánchez, *El oro es triste* se alinea con la medida, y representa dicha problemática reconocida por el Estado. El documental se desarrolla argumentalmente en torno a “la miseria que dejó en la población caucana de Barbacoas la explotación del oro por compañías norteamericanas” (Álvarez, 1982:35). Al ser el filme producto de la Ley de Sobreprecio, creada por el gobierno para el fomento cinematográfico en 1972, y con la cual los adeptos al movimiento tenían sus reservas, el filme es considerado como una crítica patriótica, la misma “que podía hacer un presidente liberal, por ejemplo, para que los norteamericanos no se llevaran nuestro oro, o no se destruyera la ecología” (Álvarez:47).

Tanto el estatuto minero, como el documental de Luis Alfredo Sánchez, son declarados como medidas que se oponen débilmente a la dependencia, y que no buscan una incidencia radical sobre las causas que lo originan, y mucho menos una contundente confrontación al orden preexistente. Así, para 1970, la ideología parece estar profundamente arraigada al movimiento, concretándose materialmente en otras producciones documentales subsiguientes que tuvieron como figuras más representativas a Carlos Álvarez y al dúo Marta Rodríguez y Jorge Silva.

#### *Convergencias y configuraciones*

La ideología apropiada por fenómenos coyunturales internacionales como la Guerra Fría y la Revolución Cubana, adaptables a las particularidades del contexto colombiano, permiten esbozar progresivamente un proyecto de acción cinematográfica, enfocado no sólo en la regeneración de un cine nacional, sino en el respaldo a las manifestaciones sociales que insistentemente desafiaban el poder del gobierno, principalmente a finales de la década de los 60's. Aquello que se inició como un conflicto dirimido por la crítica cinematográfica a razón de la existencia de organismos estatales reguladores de la exhibición filmica en los teatros nacionales, advirtió a través de una interpretación inductiva, que la existencia de tales procesos coercitivos era un resultado de los intereses promovidos por el gobierno para favorecer sus planes de desarrollo económico.

La posterior adaptación de un filtro ideológico socialista para la comprensión de los fenómenos acaecidos en el sector de la exhibición filmica, vaticinó la impetuosa incidencia del gobierno norteamericano en los dictámenes estatales, ampliándose sucesivamente la esfera de su intervención hasta comprenderse, también, en función del menoscabo porfiado de la producción de cine nacional. Tal fenómeno exacerbaría el nacionalismo en un grupo de realizadores y críticos de cine, que al tener conocimiento de las acciones aisladas de otros cineastas a nivel latinoamericano, donde las condiciones de contexto eran homologables a las colombianas, sintieron la necesidad de plantear lineamientos productivos similares que sosegaran la dependencia.

El proyecto cinematográfico a constituirse debería actuar en contra del gobierno y del sistema capitalista promovido por los Estados Unidos en el país, acusando su desempeño retardatario y represivo, situación que obligaría al movimiento a actuar marginalmente del sistema y de su ideología confesa. La efervescencia social principalmente sucedida durante los dos últimos años de la década, alentaría la producción y además permitiría al movimiento consolidar sus objetivos de intervención política y social, así como un referente temático claro y un público para su propuesta.

Es así como la ideología adoptada por situaciones coyunturales de represión, en un campo cinematográfico, termina ampliándose sustancialmente, hasta ahondar en asuntos sociales, inscribiéndose a sus demandas. La ideología es por tanto, un filtro acoplado a la perspectiva de interpretación que permite juzgar y valorar los fenómenos ocurridos, así como idear proyectos de intervención por medio de su instrumentalización. En este caso, un sistema de expectativas que dan una pincelada más sobre las formas que adquiere la circulación de ideas en las particularidades de la sociedad colombiana de los años sesentas y setentas y, en la determinación de tal forma, la describe como un escenario de tensión para algunos de sus actores “...entender el universo de imágenes de una sociedad equivale a visitar sus más profundos basamentos, contemplar los cimientos sobre los que construye su identidad...” (Gruzinski, 2010: nota del editor).

## Notas

---

<sup>1</sup> El presente artículo es producto del proyecto de grado de Gloria Pineda titulado “*Análisis de las formas de representación de las ideas de nación en el Cine Político Marginal colombiano (1966-1976)*”. Este proyecto es dirigido por Juan Camilo Buitrago y está inscrito en la línea de Historia y Teoría del Diseño del grupo de investigación Nobus.

<sup>2</sup> Es famosa la anécdota de Carlos Lleras Restrepo, John Rockefeller y los estudiantes de la Universidad Nacional en 1965, según la cual “...el presidente de la República es vapuleado por los estudiantes cuando estaba mostrando [...] ciertas instalaciones de la Universidad [...] la respuesta del presidente es inmediata: ocupación militar de la Ciudad Universitaria, disolución del Concejo Superior Estudiantil [...] arresto y concejo de guerra a los estudiantes responsables...” (Lebot, 1979:101).

<sup>3</sup> Durante los gobiernos de López Pumarejo (sobre todo el primero 1934-1938) el Estado se convirtió en el mediador de los problemas obrero-patronales, en el motivador de la Reforma agraria, en el promotor de la ampliación educativa, entre otras, por lo cual la nueva relación, que venía configurándose desde los años cuarenta, era percibida cuando menos con antipatía por tales sectores.

<sup>4</sup> La Junta de clasificación estaba conformada por delegados del Ministerio de Educación, de la Curia Metropolitana de Bogotá, de la Asociación de Artistas y Escritores de Colombia, de la Asociación Colombiana de Universidades y del Ministerio del Gobierno; y el Comité de Revisión constituido por portavoces del Ministerio de Educación, del Ministerio de Justicia, de la Confederación Colombiana de Asociaciones de Padres de Familia, de la Asociación Colombiana de Bienestar Familiar y del Colegio Máximo de Academias.

<sup>5</sup> En la Revista *Cinemes* se publica una entrevista realizada por Carlos Álvarez a Julio Abril, miembro de la Junta de Clasificación en 1965, en la cual se hace expresa la restricción comunicativa de los argumentos que propician la censura, refiriéndose al film *Amar (Att älska, 1964)* de Jörn Donner: “-Cm. Momentáneamente resultaría muy difícil conocer esos motivos, pero usted los podría enumerar? -No parece ni discreto, ni estoy autorizado para hacerlo” (Abril, 1965:19).

<sup>6</sup> Aunque tomemos como representativos estos dos filmes de Arzuaga para la construcción del discurso, es importante resaltar las acciones de control ejercidas también sobre otros filmes colombianos durante la época. El cortometraje *Tierra Amarga* (1963) filmado en Quibdó por el director cubano Roberto Ochoa y *Ella* (1963) de Jorge Pinto, realizada con apoyo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional, fueron igualmente censuradas, por exhibir un contenido inmoral, desarticulador del orden social.

<sup>7</sup> “La generación que trajo los primeros estudios académicos cinematográficos al cine colombiano estuvo conformada por Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Álvaro González Moreno, Alberto Mejía y la pareja de Ray Witlin-Gabriela Samper. (...) A grandes rasgos, Guillermo Angulo realizó sus documentales para la Standard Oil de Nueva Jersey, la Esso Colombiana; Francisco Norden para el Instituto de la Reforma Agraria o para el Banco Cafetero; Julio Luzardo también para el Incora, la Esso y la Corporación Nacional de Turismo; Jorge Pinto para la Gobernación de Boyacá; Alberto Mejía para Coltejer y la pareja Witlin-Samper para Bavaria” (Álvarez, 1982:12-13). No obstante, “José María Arzuaga también realizó documentales comerciales y publicitarios, desde 1962 hasta 1969, destacándose *Ha nacido algo nuevo* (1963) para la Chrysler-Colmotores; *Los bachilleres* (1965) para Coltejer; *El Dorado, tesoro de Colombia* (1966) para Colcafé; *Un arte del siglo XX* (1967) para Cine Colombia, en su organización antigua, antes de ser comprada por el Grupo Grancolombiano; *La ruta del buen sabor* (1968) para la empresa de Licores de Antioquia, además de un experimento fuera de estas limitantes y extraño como intento, *Rapsodia en Bogotá* (1963) con la música de George Gershwin como guía para mostrar en forma pretendidamente lírica una ciudad que comenzaba a crecer desmesuradamente” (Álvarez:12).

<sup>8</sup> Ya en la Primera y la Segunda Guerra Mundial se habían reconocido la importancia de la propaganda política. Durante la Guerra Fría se continuó haciendo uso de ella como instrumento de política nacional que priorizaba la transmisión ideológica, instaurándose “una nueva era de relaciones sociales basada no en la ‘jaula de hierro’ de los controles totalitarios sino en una ‘delicada maquinaria’ de disimulo [y] manipulación” (Nichols, 1997:243) propagandística.



<sup>9</sup> El Festival de Cartagena fue llevado a cabo desde 1960, y según el archivo con el cual cuenta el proyecto, a partir de 1961 empiezan a aparecer en las publicaciones seriadas las primeras muestras de descontento con el certamen.

<sup>10</sup> Sin embargo, este tipo de festivales interesados en la producción latinoamericana de los nacientes “cines nuevos” –Cinema Novo en Brasil, Cine Revolucionario en Cuba, Cine Militante en Argentina, y otras producciones también inscritas al Nuevo Cine Latinoamericano en Bolivia y Chile-, tiene como antecedente (según ha podido determinarse con el archivo del proyecto), el Festival Católico de Cine Latinoamericano de Génova, Italia en 1965, presidido por el profesor de teología de la Universidad de Génova, el Padre Arpa, “quien a los problemas sociales y culturales del Tercer Mundo, concede una atención vivaz y abierta al diálogo, con quien quiera intente concurrir al evento de una comunidad mundial, en la que los pueblos todavía oprimidos, alcancen una plena libertad ‘en el respeto -citamos las palabras del jesuita- de la persona como realidad individual completa, y de la relación entre personas que viven juntas, bajo el aspecto intelectual, económico y social” (Argentieri, 1965:13).

<sup>11</sup> Carlos Álvarez nació en Bucaramanga y vivió durante tres años (de 1962 a 1965) en Buenos Aires, Argentina, en donde estudió Dibujo Publicitario en la Escuela Panamericana de Arte, y recibió cursos nocturnos de publicidad en la Escuela Superior de Bellas Artes, sin terminar su formación (C. Álvarez, comunicación personal, 18 de abril de 2012). Esta experiencia académica le permitió conocer los sentidos ocultos o connotados empleados por la publicidad y, que finalmente, le permitirían adecuar su mirada para realizar crítica cinematográfica. Antes de viajar a Argentina, Carlos Álvarez se perfilaba como un cineclubista activo, conociendo por primera vez el cine neorrealista italiano y el cine de nueva ola francés en Bucaramanga. En Argentina viviría más profundamente esta experiencia, familiarizándose, cada vez más, con los movimientos cinematográficos renovadores iniciados a nivel mundial y también en Argentina. Conoce a Fernando Birri y a Adelqui Camusso en Buenos Aires, quienes dictaron cursos sobre cine documental y fotografía, respectivamente, en el estudio de diseño donde trabajaba (Comunicación personal, 18 de abril de 2012). Las producciones de Fernando Birri y principalmente el *Manifiesto de la Escuela de Santa Fe*, escrito en 1962, delimitaba ya el enfoque productivo que debería desarrollarse cinematográficamente en la Latinoamérica subdesarrollada y absorbida por el colonialismo estadounidense. De Birri aprendió a asumir una ‘actitud documental’ para la producción de cine. Carlos Álvarez también escribió crítica cinematográfica que fue publicada en prensa y revistas colombianas como *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga, *Guiones* y *Cinemas* de Bogotá y posteriormente en *Cuadro* de Medellín.

<sup>12</sup> “Marta Rodríguez se formó como antropóloga en Bogotá, entró en contacto con el sacerdote radical Camilo Torres, y trabajó con él en un grupo de acción comunitaria en el barrio Tunjuelito de Bogotá, el sitio donde siete años más tarde filmaría *Chircales*. Estudió cine con Jean Rouch [cineasta y antropólogo francés] y estaría fuertemente influenciada por él. (...) Rodríguez empezó a trabajar con el fotógrafo Jorge Silva en *Chircales*, y ambos desarrollaron un detallado estudio antropológico de los trabajadores de los chircales, inmigrantes rurales que sobrevivían fabricando ladrillos” (King, 1994).

<sup>13</sup> El término *Cine Político Marginal* se propone aquí para designar una práctica cinematográfica en Colombia –vinculada al proyecto continental del Nuevo Cine Latinoamericano- con un enfoque político de realización caracterizado por una oposición al gobierno y una adopción práctica de la ideología socialista, principalmente emanada desde Cuba y sumido, además, a un esquema de producción, distribución y exhibición independiente y al margen de la financiación concedida por el gobierno. A pesar de la existencia de una cantidad considerable de documentos, durante la época de desarrollo cinematográfico del movimiento, no es posible identificar entre ellos, un término definitorio de común acuerdo, oscilándose entre *cine político*, *cine social*, *cine crítico*, *cine investigativo*, *cine documental*; *cine subterráneo*, *cine marginal* y *cine independiente* determinando, a su vez, la existencia de al menos dos requerimientos básicos para una adecuada definición: uno destinado a la acentuación de los objetivos de realización y otro que designa las condiciones de producción presupuestal y de exhibición filmica. El nombre propuesto para designarlo, intenta conciliar ambas demandas empleando, no solo, los términos más generales y acordes a los planteamientos, si no, aquellas expresiones que tienden a manifestarse como sintomáticas en la lectura de los documentos escritos durante la época.

## Referencias

---

- Abril, Julio. (Agosto de 1965). Julio Abril nos revela todo lo que hay que saber acerca de la censura en Colombia. *Revista Cinemés*, (2), 16-20. Editores Ltda.
- Aguilera, Mario. (2002). *Camilo Torres y la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Aguirre, Alberto. (1970). La censura se destapa. *Revista Cuadro*, (1), 12-15.
- Álvarez, Carlos. (1967). El hombre de Arzuaga. En *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (1989) (pp. 33-36). Bogotá, Colombia: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. (1968). "Colombia: una historia que está comenzando". En *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (1989) (pp.37-47). Bogotá, Colombia: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. (1976). "El Tercer Cine colombiano". En *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (1989) (pp.91-104). Bogotá, Colombia: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Una década del cortometraje colombiano (1970-1980)*. Bogotá, Colombia: Arcadia va al cine.
- Argentieri, Mino. (julio de 1965). *Un Festival Católico de Cine Latinoamericano*. (Cine - Editores Limitada, Ed.) *Cinemes*, (1), 13-16.
- Arrubla, Mario. (1987). "Síntesis de Historia Política Contemporánea". En M. Arrubla, *Colombia: Hoy* (pp. 186-220). Bogotá: Siglo XXI Editores.
- Caballero, Enrique. (1981). *Historia Económica de Colombia*. Bogotá: Printer Colombiana.
- Cine Cubano. (1967). Viña del Mar y el Nuevo Cine Latinoamericano. *Cine Cubano*, (42,43 y 44), 1-3.
- Cinemateca Distrital. (1982). Reportaje a José María Arzuaga. Cinemateca: *Cuadernos de cine colombiano*, (5).
- Fernández, Carlos. (Diciembre de 1965). *Los "meros machos" le tienen miedo a la realidad social. El cine mexicano: portador de las ideas más regresivas*. (Cine Editores Ltda., Ed.) *Cinemes*, (4), 9-10.
- Gruzinski, Serge. (2010). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guiones. (15 de Julio de 1961a). Correspondencia. *Guiones*, (4), 1-3.
- Guiones. (15 de julio de 1961b). Para que el Festival de Cartagena no muera. *Revista Guiones*, (4), 16,48.
- Jaramillo Uribe, Jaime. (2007). *Memorias Intelectuales*. Colombia: Editorial Taurus.
- King, John. (1994). Colombia y Venezuela: El cine y el Estado. En J. King, *El carrete mágico. Una historia del Cine Latinoamericano* (pp. 291-315). Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Lopera, Jaime. (julio de 1965). Entrevista: *Tres realizadores colombianos* (Pepe Sánchez, Jorge Pinto y Alberto Mejía). (Cine Editores Ltda., Ed.) *Cinemes*, (1), 5-12.
- Lozano Garcés, Ramón. (3 de abril de 1967). *Vida, pasión y muerte del platino. Cromos* (2580), (15), 44-45.
- Márquez, Gabriel. (1970). "Por un cine militante - Cine Popular colombiano". En R. Palacios More, & D. Pieres Mateus, *El cine latinoamericano: o por una estética de la ferocidad* (1976) (pp. 131-135). España: Sedmay, S.A.
- Mayolo, Carlos., & Arbeláez, R. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Ojo al cine*, (1), 17-34.
- Mora, Orlando. (1978). *Informe sobre el cine colombiano y su legislación*. Cuadro, (4), 1-11.
- Nichols, Bill. (1997). *Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Pecaut, Daniel. (1988). *Crónica de dos décadas de política colombiana 1968-1988*. Bogotá: Editorial Siglo XXI.
- Pereda, Julio. (septiembre de 1968). Otra vez el imperialismo yanqui se muerde la cola. *Cinesi*, (5).
- Restrepo, Luis Alberto. (2006). "¿Hacia el reino de los "caudillos ilustrados"?". Los gobiernos colombianos como actores políticos". En F. Leal, *En La Enrucijada. Colombia en el Siglo XXI* (pp. 27-49). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Sunkel, O. (1991). Del Desarrollo hacia Adentro al Desarrollo desde Dentro. Un Enfoque Neoestructuralista para La América Latina. En J. L. Reyna, *América Latina a Finales de Siglo* (pp. 15-60). México: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe Vargas, Diego. (julio de 1965). *Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara de Representantes explica el proyecto de ley que llevará este mes al congreso*. Cine Editores Ltda., Ed. *Cinemes*, (1), 25-27.
- Valverde, Umberto. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial Toronuevo Ltda.
- Žižek, Slavoj. (2008). *Ideología: un mapa de la cuestión*. F. d. S.A., Ed. Argentina.

**Recibido:** abril 30

**Aprobado:** mayo 22 de 2012