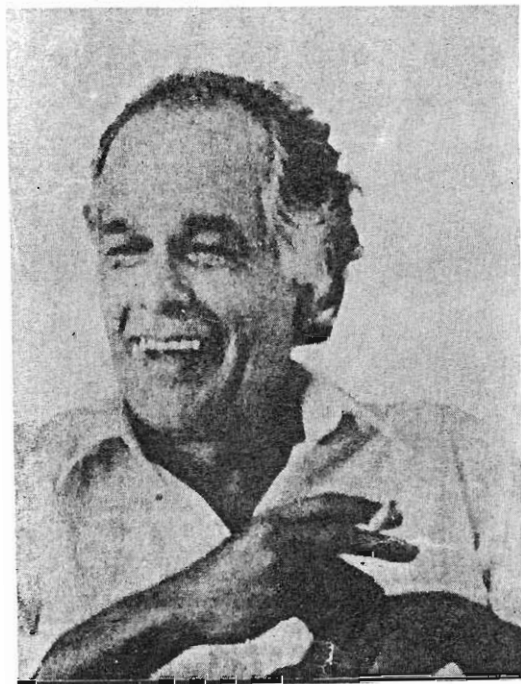




Carlos Diegues.

07
Nelson Pereira dos Santos.



Schumann Peter

"HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO"

Ed. Legasa, 1985

COLOMBIA

"Al cine colombiano lo que sí le ha faltado, entre otras cosas, es una seria reflexión sobre su condición. Haberse puesto a pensar qué clase de cine era factible y necesario en un país como Colombia, subdesarrollado, dependiente y capitalista atrasado. Pero lo cierto es que esta reflexión ha estado siempre ausente. Ni por parte de los cineastas, para tratar de orquestar su obra en un territorio cierto; ni de los productores, en la medida en que esperaban recuperar sus dineros invertidos en el cine y obtener ganancias; ni por parte de los críticos, para los cuales podría suponerse que ése era su oficio.

Esta negativa a buscar la identidad, a constatar hechos o a fijar algún tipo de pautas teóricas culturales no hizo sino estar acorde a los bamboleos erráticos del cine colombiano en los últimos años, en que la producción se incrementa y continúa y recurrentemente se habla del último film, como 'el verdadero inicio del cine colombiano'. (...)

Desde la exteriorización de esta dicotomía (1968) el cine colombiano ha caminado en dos vertientes, de las cuales, evidentemente creemos que sólo la segunda representa una posición cultural válida, mientras que en la primera se anidan los oportunistas, los comerciantes de todos los pelambres, los cocteleros del cine. Podría pensarse que es una división de clases, si no fuera que el origen ineludible de todos los cineastas es la burguesía o la pequeña burguesía." ¹

Carlos Alvarez, el cineasta y crítico de cine que hace este balance, contribuyó en 1968 a esa división del cine colombiano que hizo

que los nuevos realizadores se decidieran finalmente a reflejar en sus obras la realidad de su país. Lo que los condujo a eso fue un camino largo y poco fecundo, al menos durante mucho tiempo.

La época del cine mudo (1897-1936)

El primer proyector, un vitascope de Edison, llegó a Colombia desde los Estados Unidos a través del puerto de Colón, que en esa época era una ciudad colombiana de provincia y que hoy está situada en Panamá. El 12 de abril de 1897 se movieron las primeras imágenes cinematográficas en una pantalla: Una fecha histórica que hoy es reivindicada por dos países.² Pero las proyecciones de cine tuvieron un carácter esporádico por mucho tiempo, limitadas a algunos teatros que ofrecían todo tipo de espectáculos y mostraban algunos cortometrajes como atracción especial aún en la década de los años diez. En 1905, un francés registró las primeras imágenes de la vida social en Bogotá. Con la llegada de los italianos Francisco y Vicente Di Doménico, hacia fines de 1908 y comienzos de 1909, vino a establecerse una especie de distribuidora cinematográfica, que importaba preferentemente melodramas italianos y franceses. Y fueron también ellos quienes rodaron la primera película seria en Colombia: *El drama del 15 de octubre* (1915), en la que expusieron los entretelones del atentado contra el general Uribe, jefe del Partido Liberal, mostrando incluso a sus asesinos en la cárcel, lo que produjo un verdadero escándalo.

No existen datos confiables acerca de los inicios del cine argumental. Se sabe, sin embargo, que entre 1921 y 1929 la producción de largometrajes argumentales llegó a casi una docena, estando entre ellos el melodrama *La María* (1922) del chileno Alfredo del Diestro y del español Máximo Calvo, cuyo éxito de público alentó a otros productores. También los hermanos Di Doménico vieron buenas posibilidades de hacer negocio y realizaron *Auro o las violetas* (1922), a la cual seguirían luego otras producciones. Melodramas sociales a la moda italiana constituían el género dominante en las producciones de esos años. "Siempre hemos tenido una tendencia hacia lo melodramático, y ello en todos los campos de la vida política, social, religiosa, artística e incluso económica", escribe el historiador de cine Hernando Salcedo Silva.³ En todo caso, las películas se ocupaban de asuntos colombianos y hasta hubo alguna que otra versión cinematográfica de obras literarias, como es el caso de los dos filmes anteriormente citados.

El cine sonoro (1937-1968)

Al introducirse el cine sonoro, ocurrió algo similar a lo sucedido en los comienzos del cine mudo: Los primeros intentos empezaron muy pronto, pero luego vino una larga fase de escasa o ninguna actividad. En 1929, Carlos Schroeder, un colombiano de origen alemán, presentó el primer aparato de cine sonoro construido por él mismo, despertando gran interés pero sin poder imponerse finalmente por su escaso desarrollo técnico que no podía competir con los sistemas norteamericanos de Vitaphone y Movieton. Sin embargo, es importante señalar que también en Latinoamérica llegó a desarrollarse un aparato de cine sonoro que no pudo difundirse sólo por la falta de recursos que debían haberse invertido para su perfeccionamiento.

Los conocedores de la materia aún no han podido ponerse de acuerdo sobre la primera película sonorizada producida en Colombia. En lo que sí hay consenso es en el hecho de que no se produjo antes de 1937 y que se trató, sin duda, de una de las muchas "películas de actualidades" que venían realizando los hermanos Acevedo desde 1924. Ellos fueron, por lo demás, quienes mantuvieron con vida la producción cinematográfica del país durante un decenio, entre 1928 y 1937, con sus noticieros semanales.

El primer film argumental sonorizado se tituló *Flores del valle* (1941) y fue realizado por Máximo Calvo; sus dos hijas interpretaron los papeles principales. El primer gran éxito de taquilla fue *Allá en el trapiche*, realizado por dos chilenos, Roberto Saa Silva (dirección), Gabriel Martínez (guión) y un alemán, Hans Brückner (cámara). Era una especie de película regionalista con abundante acompañamiento musical en el mejor estilo de las rancheras mexicanas (el mismo título de la película era una alusión a uno de los grandes éxitos dentro de ese género mexicano: *Allá en el Rancho Grande*, de 1936).

La producción de películas argumentales en los años cuarenta fue bastante pobre tanto cuantitativa como cualitativamente. Tampoco pudo ser resuelto de una manera satisfactoria el problema del sonido, debido al atraso de la técnica y a la escasa calificación de los encargados de la misma. Empresas que se fundaban con relativa frecuencia realizaban esfuerzos encomiables, pero tenían que abandonarlos al cabo de poco tiempo. Los intentos del Ministerio de Educación en favor de la fundación de un departamento de cine en 1938, fracasaron debido a la escasez de conocimientos sobre la materia.

No deja de ser significativo el hecho de que muchos de los extranjeros que fueron a Colombia para trabajar en cine, no lo hicieron

ran en tanto que realizadores, sino más bien como técnicos o, como en el caso del mexicano Luis Moya, como decorador; la mayoría de ellos vino al país para hacer méritos en su carrera. Con *El milagro de la sal* (1957), la historia de una tragedia minera, Moya logró uno de los filmes colombianos temáticamente más interesantes de aquella etapa.

La televisión inició sus emisiones en 1954 y al mismo tiempo se desarrolló la hasta entonces escasa producción cinematográfica que consistía en noticieros semanales, cortos documentales y algunos largometrajes argumentales (11 durante la época del cine mudo, 13 entre 1940 y 1960). Lo que surgió, en un primer momento, fueron productos cuyo interés era únicamente comercial: Cortos publicitarios.

Sólo en los años sesenta empezó a cambiar esta situación. Algunos realizadores extranjeros, como el mexicano René Cardona jr., buscaban locaciones baratas para rodar filmes de acción y aventuras. Algunos colombianos descubrieron así su oportunidad y empezaron a hacer sus propias películas: 11 proyectos se anunciaron solamente para el año 1964. Pero muchos de ellos tuvieron que interrumpirse luego de pocos días de rodaje, y de las nueve películas que se estrenaron entre 1964 y 1965, cinco habían sido realizadas por mexicanos.

A comienzos de los años sesenta empezó a imponerse una cierta profesionalidad en el cine colombiano gracias a una serie de cineastas que regresaron de Europa y los Estados Unidos, donde habían adquirido sus conocimientos. En el cine documental pudo observarse una nueva calidad estética. Pero estos realizadores mostraban el mismo escaso interés por la realidad del país que sus colegas de los años cuarenta y cincuenta, quienes no acertaron a documentar en ninguna de sus películas los hechos de la llamada "época de la violencia" que costó la vida a más de 300 mil colombianos. Los cineastas de la nueva generación también se limitaron a reflejar los aspectos turísticos y culturales de Colombia, como las murallas de la vieja ciudad colonial de Cartagena en *Murallas de Cartagena* (1962) de Francisco Norden, en *Bellas Artes* (1962). La crítica los elogió como "la generación de los maestros", a pesar de que apenas se distinguieron por su habilidad profesional.

Renovación y politización (1968-1975)

A pesar de que en los años sesenta se hicieron en Colombia más documentales y películas de ficción que nunca en los años anterior-

res, el incremento cuantitativo no significó una mejor calidad de esas producciones. Pero entre tanto fueron surgiendo en diferentes ciudades del país varios cine-clubes y empezaron a editarse algunas revistas de cine que iniciaron un proceso de toma de conciencia sobre la situación de la cinematografía nacional. La situación política interna fue agudizándose cada vez más y las manifestaciones populares de protesta, seguidas de una violenta represión, alcanzaron un punto culminante en 1968, cuando los militares ocuparon la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Carlos Alvarez, un crítico joven, registró ese momento histórico en su primer documental, *Asalto* (1968). Para ello, utilizó un recurso sencillo: El montaje de fotos fijas. También otros cineastas latinoamericanos trabajaban en ese momento en condiciones similares: El uruguayo Mario Handler, que venciendo un sinnúmero de dificultades compaginó *Me gustan los estudiantes* con material de archivo, para apoyar la lucha de los universitarios contra las condiciones imperantes en el Uruguay; o el argentino Gerardo Vallejo, que en *Ollas Populares* confrontó las imágenes del hambre en la Argentina con el patetismo de libertad de las estrofas del Himno nacional; o Alfredo Anzola, que documentó en *Santa Teresa* cómo un sacerdote venezolano llamaba a la policía para hacer desalojar de la iglesia a los manifestantes.

En su siguiente película, *Colombia 70* (1970), Alvarez vuelve a recurrir al método sencillo de la confrontación visual: Una mujer anciana y andrajosa aparece sentada ante un muro callejero: duerme, ~~tal~~ vez agoniza; su rostro está marcado por la miseria; y luego se abre el plano total: Sobre el muro aparece un aviso de Kodak (ella está recostada sobre las oficinas de la Kodak) y después siguen las secuencias del mundo del consumo: Un ataque a la sociedad indiferente ante la pobreza y el abandono en sus calles y un manifiesto de las posibilidades que ofrece el medio cinematográfico, de las posibilidades del cine colombiano, que Alvarez fue el primero en abordar.

Pero él no se contentó con esta especie de hojas volantes en forma de cine, ni con la mera documentación de la miseria, sino que dio el paso necesario y empezó a analizar las causas: El sistema político. *¿Qué es la democracia?* (1971) es el título interrogante de su siguiente trabajo de 40 minutos de duración, con el que, utilizando igualmente medios sencillos de impresionante fuerza dialéctica, destruye las ilusiones democráticas del espectador y, en tres capítulos de convincente argumentación, desmonta el mecanismo de un sistema seudodemocrático. Con este trabajo, Alvarez logró uno de los primeros

documentales analíticos realizados hasta ahora en América Latina.

Poco tiempo más tarde, él, su mujer y el resto del equipo de cine fueron apesados por "pertenecer a una organización terrorista" y por "rebelión". Luego de muchos procesos ante tribunales militares que no arrojaron ningún resultado y después de 18 meses de prisión, todos ellos fueron liberados en 1974. Carlos Alvarez empezó inmediatamente el trabajo para su próxima película. En *Los hijos del subdesarrollo* (1975) concentró el análisis del sistema en un solo tema: La situación de los niños, las consecuencias de la desnutrición, sus posibilidades de supervivencia y, con ello, las perspectivas futuras del país mismo.

Luego de una nueva aunque breve prisión, Alvarez decidió emigrar. Salió primero a México y de allí siguió a Berlín Occidental con una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). En 1977 regresó a Colombia, pero para entonces ya había pasado la etapa del cine militante. Alvarez realizó dos documentales para la empresa holandesa de televisión Ikon, y luego una serie de películas deportivas para el Instituto Colombiano de Deportes y, por último, varios cortometrajes irrelevantes hechos por encargo.

Más o menos por la misma época de los inicios de Alvarez, empezaron Marta Rodríguez y Jorge Silva su trabajo cinematográfico conjunto. Su objetivo era, primeramente, fijar filmicamente una serie de estudios etnológicos. A partir de ese trabajo, empezaron a desarrollarse documentales políticos de una consecuencia y firmeza en el enunciado, que sólo se encuentran, de manera similar, en las películas del ya citado Alvarez. En su primera película trabajaron cinco años: *Chircales* (1972), una descripción sutil de las condiciones de vida de una familia obrera compuesta por trece personas y que vive de la fabricación de ladrillos bajo penosas condiciones de trabajo. También esta película trata un caso ejemplar que sirve para ilustrar la explotación del sistema que convierte a los hombres en esclavos y los somete a una dependencia, de la cual no hay ninguna salida.

En forma paralela a este trabajo hicieron una primera película sobre la situación de los indios, un tema del que seguirán ocupándose en el futuro: *Planas - testimonio de un etnocidio* (1971). Se trata de la historia de una comunidad indígena que, con el pretexto de cooperar con las guerrillas, es perseguida sistemáticamente y casi eliminada, cuando lo que ocurría en verdad era que esa comunidad estorbaba los planes de un consorcio de especuladores de tierras y de una empresa petrolera.

En *Campesinos* (1975), Marta Rodríguez y Jorge Silva profun-

dizaron sus planteamientos acerca de las condiciones de vida de los indios. En este film, no solamente documentaban la realidad exterior, sino también investigaban su cultura, sus niveles de conciencia, su memoria histórica, haciendo más comprensibles sus formas de organización política y la militancia de su lucha.

Esta película debía constar de dos partes, pero el segundo capítulo terminó convirtiéndose en un film independiente, en el que sus realizadores desbordan los límites del cine documental e incluyen recursos estilísticos del cine de ficción: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981). En las secuencias arregladas de acuerdo a un guión se representan el mundo subconsciente de los indios, su pensamiento en términos mágicos, su relación con los mitos y las leyendas, una realidad mítica que forma parte de su concepción y accionar políticos.

Con los trabajos de Carlos Alvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, que están sin duda entre los mejores de América Latina, el cine colombiano estableció el primer contacto con la realidad del país. Al mismo tiempo, estas películas dividieron la cinematografía nacional en dos direcciones opuestas: Una política, que se interesa por el cambio de la sociedad y del mismo medio cinematográfico, y otra oportunista, que sólo se preocupa por el mantenimiento del *statu quo* y se orienta en el beneficio material que puede ser explotado gracias al medio filmico.

Oportunismo y "cine de sobreprecio" (desde 1972)

En 1972 fue reglamentada en parte una ley de fomento cinematográfico, que había sido aprobada el año 1942, con la finalidad de darle el necesario impulso a la producción nacional de cortometrajes. De acuerdo con el tenor de la ley, por cada largometraje extranjero las salas de exhibición deben mostrar un cortometraje colombiano y los espectadores deben pagar un impuesto adicional sobre el precio de los boletos, del cual 50 por ciento va a beneficiar al productor del cortometraje.

Esto condujo a una situación tal en la que cualquier diletante que se considerara cineasta empezó a hacer películas de cortometraje, de modo que muy pronto se pudo registrar un verdadero *boom* cinematográfico sin precedentes en la historia de país: nada menos que 558 títulos entre 1973 y 1980, un promedio anual de 70 cortometrajes, es decir una cuatriplicación de la producción si se la compara con la cifra de 1972, el año en que fue puesta en vigencia la ley

de fomento.⁴ Pero el nivel de la mayoría de esos productos era mucho más bajo que el de las décadas anteriores, ya que su única función era la de obtener ganancias rápidas.

Las escasas excepciones como *El oro es triste* (1973) de Luis Alfredo Sánchez y *Corralejas de Sincelejo* (1974) de Mario Mitrotti y Ciro Durán estaban realizadas con cierta perfección y mostraban un sincero esfuerzo en favor de una representación crítica de la realidad —al menos, dentro de los límites permitidos por un fomento de esas características. Pero desde los puntos de vista estético y político se abría un abismo entre estos trabajos y los de Alvarez, Rodríguez y Silva. Durán ha presentado, más tarde, con su largo documental *Gamin* (1978), un producto muy singular en el que se traduce la explotación de los explotados, al presentar a los “gamines”, los niños abandonados en las calles de Bogotá, como un objeto de sensación cinematográfica y de especulación voyeurística: todo lo contrario de lo que Carlos Alvarez mostraba con *Los hijos del sub-desarrollo*.

Otras medidas dentro del marco de la ley de fomento cinematográfico motivaron, a partir de 1976, a muchos productores a arriesgarse en el negocio del largometraje de ficción, de modo que también en este campo se ha producido un cierto auge que se ha visto reforzado, en 1980, después de la fundación de la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE, 1979). Esta empresa se financia mediante un impuesto cinematográfico (el 2,5 por ciento del precio de las entradas) y costea, a su vez, hasta un 70 por ciento de los gastos de producción.

Además de ello, cada una de las 607 salas de cine debe mostrar treinta días al año películas colombianas. Ello ha conducido a un considerable aumento de la producción: De 4 películas en 1979 a 14 en 1982, superando así todas las cifras de años anteriores. Pero muy pronto se pudo comprobar que los éxitos eran escasos y que el récord de público obtenido con *El taxista millonario* en 1980/81 fue un caso aislado.⁵ El mercado estaba saturado con los productos del cine comercial de los Estados Unidos (con un 35% de participación en el mercado), de Italia, México (cada uno con un 15% más o menos), Hongkong (con cerca del 8%) y casi no existían posibilidades de recuperar los costos de producción, cuyo promedio es de unos 150.000 dólares. Por lo demás, y al igual que en casi todos los otros países, disminuyó drásticamente la cantidad de espectadores.⁶ A todo ello se añadió una seria crisis en FOCINE, a cuyos personeros responsables se les reprochó nepotismo y malversación de fondos.

La política estatal de fomento, cuya concepción no carece de

sentido, no logró mejorar la calidad del cine colombiano ni despertar en el extranjero el interés que se esperaba encontrar. Casi no hay un género cinematográfico que no haya sido abordado por realizadores colombianos —desde el cine de terror, como *Holocausto canibal* hasta las abundantes comedias superficiales, como *Mamagay*—, pero resultan demasiado evidentes el bajo nivel artesanal, la trivialidad de los contenidos y la pobreza conceptual de los guiones. Se diría que nadie ha aprendido todavía a sacar las conclusiones que se desprenden del fracaso de esa política de fomento al cortometraje, y los especuladores siguen dominando el terreno.

Hasta ahora solo es posible rescatar una película al año de entre la mediocridad reinante. *Canaguaro* (1981), de Dunav Kuzmanich, es un trabajo sobre la época de la violencia, sobre la cual reflexionan hoy en día algunos viejos combatientes. Kuzmanich no intenta explotar los elementos espectaculares de las luchas de entonces, y más bien observa un distanciamiento visual frente al pasado, y ha logrado transformar en calidad estética la siempre notoria escasez de recursos y medios técnicos. Lamentablemente, en su siguiente película de ese mismo año, *La agonía del difunto*, para la que parece haber contado con abundantes recursos económicos, cedió a la tentación generalizable de atenerse a un lenguaje cinematográfico fácilmente comercializable, accesible a una lectura simple y libre de todo elemento irritante.

También Luis Ospina fracasó, en últimas cuentas, con *Pura sangre* (1982), en el intento de contar una historia ambiciosa, pero manteniéndose en el marco comercial. Su parábola del gran capitalista chupasangre, narrada al estilo de las historias de vampiros, está bien pensada, es bien intencionada y está bien realizada, y sin embargo no termina de convencer, puesto que estéticamente se ubica en un nivel muy bajo. Y tampoco fue el éxito de taquilla que se esperaba, no obstante que Ospina realmente se esforzó por responder a las exigencias de un público poco exigente.

Carlos Mayolo hizo junto con Ospina uno de los cortometrajes más interesantes de los años setenta, *Agarrando pueblo* (1977), en el que aborda el tema de la explotación de la miseria, y sólo en 1983 pudo rodar su primer argumental, *Came de tu carne*. Esta historia de una familia latifundista y de un incesto entre hermanos es menos la descripción de la decadencia de la alta burguesía y más una parábola de las diferentes formas de dominación: La violencia de los amos contra los desposeídos (la época de la violencia de los años cincuenta constituye también el telón de fondo de esta película), la

dominación de la moral familiar, de los tabúes, el poder de los mitos como instrumento de dominio. Por desgracia, Mayolo se pierde en el laberinto surrealista de un mundo de horrores, pero muestra una característica muy rara en la cinematografía colombiana: Un tratamiento lleno de fantasía de sus modelos cinematográficos, una fuerza imaginativa y una alta calidad técnica. De ese modo, *Came de tu carne* no es un film totalmente logrado, pero es la obra cinematográfica más interesante que existe hasta la fecha en Colombia.

¿Nuevas perspectivas?

Después del gran escándalo de corrupción que se produjo en 1984, en el que estaba comprometida casi la totalidad de la cinematografía nacional y cuyas dimensiones no tienen precedente en América Latina, hubo en la cúspide de FOCINE, un cambio que dio motivo a fundadas esperanzas. Con María Ema Mejía se hizo cargo, por primera vez, una realizadora y productora de la conducción del fomento cinematográfico estatal. Su interés se centra fundamentalmente en la profesionalización del cine colombiano, la misma que sólo puede lograrse mediante una continuidad en la producción y la calificación técnica de quienes lo realizan. Para ello se ha diseñado un proyecto que prevé la realización de 25 documentales y películas de ficción de una hora para la televisión, así como de una docena de largometrajes argumentales, para 1985, todos ellos con un presupuesto limitado. Además, la flamante directora quiere introducir nuevos criterios de calidad en el concurso anual de guionistas. Y, por último, se intentará incrementar la coproducción con otros países.

Queda, sin embargo, un saldo de duda con respecto a la utilidad de esta última propuesta, sobre todo si se considera un producto como *Los elegidos* (1984), del realizador soviético Sergio Soloviev que aborda la historia de un emigrante judío y su relación con la sociedad colombiana, empleando un enfoque que, por lo menos, resulta tan extraño como el de las películas soviéticas que se hicieron en Cuba a principios de los años sesenta.

Una película realizada con gran despliegue de recursos financieros fue uno de los más grandes fracasos: *Caín* (1984), de Gustavo Nieto Roa, de quien, al menos, se puede decir que había especulado acertadamente hasta ahora con sus films *Colombia Connection* (1979) y *El taxista millonario* (1980). Pero esta adaptación del episodio bíblico de Caín y Abel resulta más bien, involuntariamente,

una parodia y un modelo ejemplar de un cine comercial con tal pobreza de ideas y de recursos estilísticos y técnicos, que ni siquiera es aceptado por un público poco exigente.

En cambio, Francisco Norden, que ya había realizado varios documentales, ha demostrado con su primer largometraje de ficción *Cóndores no se entierran todos los días* (1984), que un cuidadoso trabajo artesanal también puede poseer una verdadera calidad cinematográfica. Sin embargo, no consigue conferirle el mismo nivel de calidad política. Su historia sobre la época de la "violencia" a fines de los noventa hasta comienzos de los cincuenta, excluye casi totalmente la dimensión política de este trágico capítulo de la historia colombiana, y se queda en la especulación sobre una serie de asesinatos y masacres, sin lograr siquiera presentar de manera convincente la sicología del "Cóndor", el personaje que maneja los hilos desde la sombra.

¿Hacia dónde va el cine colombiano? Seguramente que no seguirá la orientación seguida hasta ahora, vale decir, la de un cine comercial y de baratillo, a la manera del mal cine mexicano, sin inspiración intelectual ni cinematográfica. Tal vez, los cineastas colombianos deberían echar una mirada atenta a lo que se hace más allá de la frontera del nordeste, donde se hace un cine comercial, es cierto, pero también con implicaciones sociales y con nuevos horizontes fílmicos.

Notas

¹ Carlos Alvarez: "El tercer cine de Colombia", en: Peter B. Schumann, *Kino und Kampf in Lateinamerika (Cine y lucha en América Latina)*, p. 168, 172, Munich-Viena 1976.

² Nota adicional al capítulo correspondiente a Panamá, en el que este dato no está consignado. Fuente: "The Colon Telegram", Colón 16.4.1897, citado por: Carlos Alvarez, "Notas para un Cine Colombiano", en *Magazín Dominical*, Bogotá 14.6.1981.

³ Hernando Martínez Pardo: *Historia del cine colombiano*, 472 p., p. 233, Bogotá 1978 (la más completa historia de la cinematografía colombiana).

⁴ Carlos Alvarez: *Una década de cortometraje colombiano (1970-1980)*, 110 pp., Bogotá 1983. Carlos Alvarez: *El cortometraje del sobreprecio (Datos 1970-1980)*, 240 pp., Bogotá 1983.

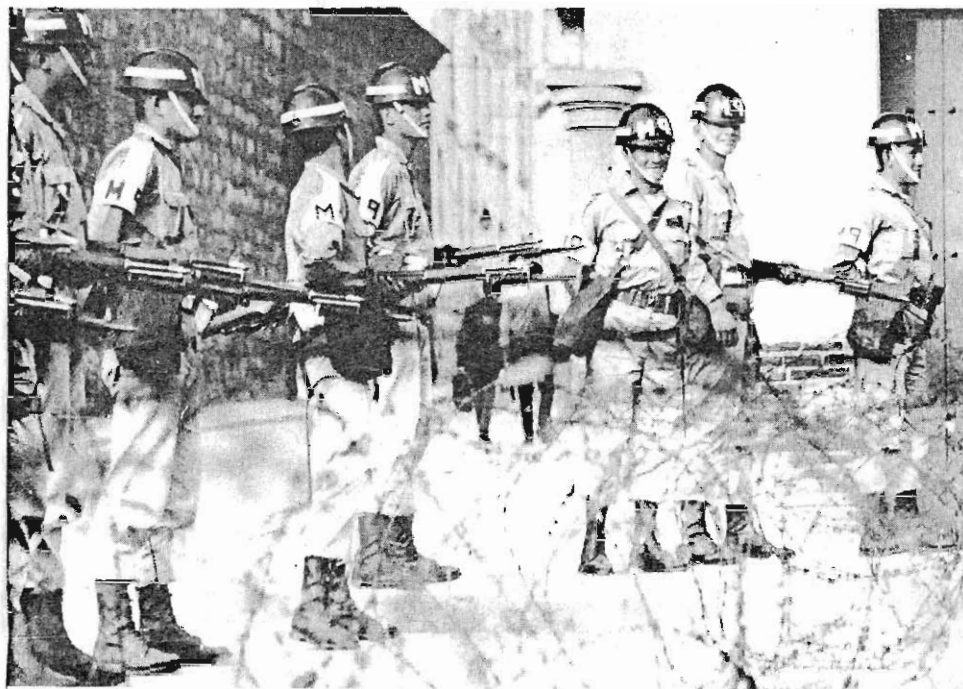
⁵ Según la Asociación de Cinematografistas, hasta comienzos de 1981 habían visto esta película 1,8 millones de espectadores; véase *Cine Colombiano*, enero/febrero 1981, p. 15.

⁶ Cifras contenidas en las estadísticas entregadas en el Encuentro de Cine Iberoamericano de Madrid y publicadas en *Heraldo*, No. 2693, Buenos Aires 25.11.1983.

Otras fuentes consultadas

Hernando Salcedo Silva: "Colombie" en: Guy Hennebelle/Alfonso Gumucio-Dagrón (Ed.), *Les cinémas de l'Amérique Latine*, pp. 229-251, Paris 1981.

Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen (Festival de Cortometrajes de Oberhausen, Editores): "Möglichkeiten des Dokumentarfilms" (Las posibilidades del cine documental), capítulo correspondiente a Carlos Alvarez, pp. 91-121, Oberhausen 1979.



¿Qué es la democracia?, Carlos Alvarez.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro,
Marta Rodríguez y Jorge Silva.

