

**Transmutaciones de una caja negra:
lo nacional en el cine colombiano, según los críticos**

María Antonia Vélez Serna

La crítica de cine en Colombia sufre una suerte similar al cine mismo: un síndrome adánico muy característico de los países con una débil memoria histórica. Afortunadamente hace ya algún tiempo no escuchamos eso de que “ahora sí nació el cine colombiano”, y los quince años de la revista *Kinetoscopio*, que ya son algo, fueron ocasión para recoger al menos algunas impresiones y memoranzas sobre el oficio. “Un oficio del siglo XX”, lo llamó Cabrera Infante. Del corto siglo XX, que en Colombia fue aún más corto y empantanado. Así, la historia de la crítica de cine en el país es breve y quizás resulte insatisfactoria si se andan buscando señas de progreso, pero es una historia. No parecería necesario señalarlo, y aún así a veces se olvida que sí ha habido crítica. Afirmar lo contrario y pretender “ahora sí” fundarla, sería síntoma de ignorancia o de pereza.

Suponer la absoluta inexistencia de tradición es una movida facilista que se repite con cierta frecuencia en el imaginario colombiano. En la crítica esto se agrava porque no sólo se supone este vacío diacrónico sino también una soledad sincrónica: los críticos no se leen entre sí. Eso, a pesar de que se conocen personalmente y se encuentran en Cartagena cada año; pero no es momento de ocuparnos de este problema “microsociológico”. Lo importante ahora es señalar que ese desconocimiento intencionado (dudo que sea llana ignorancia) tiene las mismas consecuencias nefastas que tendría en cualquier otro campo: descubrir el agua tibia, dar vueltas en torno a los mismos temas sin profundizar nunca en ellos, y tratar en vano de igualarse a tradiciones ajenas, por ser las únicas que se conocen.

No pretendo ahora presentar ni siquiera un esbozo de una historia de la crítica colombiana; quiero en cambio ocuparme de uno de esos tópicos alrededor de los que se han dado tantas vueltas. El tema de la identidad nacional está en el corazón de la defensa de un cine colombiano, y la manera de entenderlo define las posturas críticas frente a las películas trabajadas por cada autor.

Como se ve, lo que propongo es una mirada transversal sobre un término, y más aún, sobre la aplicación de un término a un determinado *corpus* de películas. Aún con esta restricción, no lograré ser exhaustiva; espero al menos poder dar cuenta de las opiniones más representativas.

¿Qué se entiende por identidad nacional?

El término es ya problemático, pero tampoco se hacen muchos esfuerzos por esclarecerlo. Es una especie de caja negra, que se utiliza a la vez como causa y efecto, como propiedad o como acción. Para algunos críticos, la identidad nacional es algo que una película tiene o no tiene; para otros, la identidad nacional es algo externo que una película puede o no ayudar a construir (presumiblemente en la masa de espectadores). Al margen de las definiciones que del término pueda dar la ciencia política o la antropología, nos interesa la definición operativa que aplican los críticos. Como veremos más adelante, el término les sirve como elemento de juicio para valorar las películas con las cuales se enfrentan; pero también es la piedra angular, en muchos casos, de sus recomendaciones a los cineastas. El asunto de la identidad es un componente fundamental del “deber ser” del cine colombiano según los críticos.

Hay que señalar también que el concepto, por abstracto que sea, tiene implicaciones legales y, por ende, financieras. Para el Estado es importante saber qué es una película colombiana, por razones pragmáticas, y así, por ejemplo, el Decreto 879 de 1971 (que crea el sobreprecio, reglamentando la ley 9 de 1942), promete el auxilio estatal únicamente a “materiales que recojan el paisaje, medio ambiente, los caracteres humanos, históricos y folclóricos, o que en alguna forma se relacionen con modalidades características de la nacionalidad, como también los documentales geográficos y artísticos”. Claro está que eso

de las “modalidades características de la nacionalidad” es igual de enigmático que la identidad. En todo caso el cine lo que hace, según la ley, es recoger esos elementos que ya están ahí, en la realidad.

Esto lo repite Luis Alberto Álvarez, ya en 1985 y hablando del período de Focine, al sostener que “es obligación del Estado apoyar sólidamente el arte y permitir que surja un cine de identidad nacional, un cine que refleje de la mejor manera nuestro mundo y que tenga una permanencia más allá del consumo”². Este mismo crítico sostenía en una entrevista para la revista *Arcadia*, en 1987, que se debía fomentar “el cine de la identidad nacional en el buen sentido de la palabra, de expresión nacional”³. Esta intervención no aclara nada, salvo tal vez añadir a la dimensión del cine como reflejo un tanto más voluntarista que lo ponga como “expresión”. Hay que notar también que ya no se habla tan sólo de mostrar algo, sino de mostrarlo “de la mejor manera”. El problema de la forma como elemento distintivo de un cine nacional empieza a perfilarse.

Pero por lo pronto una definición posible es que un cine “con identidad” es aquel que se ocupa de la “realidad nacional”. En ese momento se vuelven cruciales las diferencias de percepción de cada época: qué es visible, qué es analizable, por ende, qué es filmable. Puede ser la tierra: la realidad nacional es el paisaje. Puede ser la gente: la realidad nacional son las costumbres y los tipos raciales. Poco a poco el asunto se va complicando y entran en juego conceptos menos inmediatos, hasta que el término mismo de “realidad nacional” se politiza y se restringe casi a la denuncia de la desigualdad social. De esa manera, si bien se puede decir que en general la crítica ha estado de acuerdo con que un cine colombiano auténtico debe ocuparse de la “realidad nacional”, que debe al menos tener un filón realista, hay que considerar las distintas cosas que caen dentro del campo de mirada de la “realidad” en cada momento histórico.

Hernando Martínez Pardo, que no sólo por ser el único es el mejor historiador del cine colombiano, sostenía a lo largo de todo un libro la hipótesis de que

el problema de nuestra cinematografía radicaba en que se había distanciado del público por estar desfasada históricamente. Según Martínez Pardo, desde la introducción del cine sonoro, el gusto popular se fue con los norteamericanos, mientras los cineastas siguieron mirando a Europa. Es difícil explicar cómo un proceso puede estar históricamente desfasado con la misma sociedad que lo genera, pero la preocupación de Martínez Pardo por explorar el lado de la recepción, las expectativas y reacciones del público, sugiere un enfoque muy enriquecedor. El autor enfatiza que “lo popular es histórico porque el pueblo es histórico”⁴. El cine colombiano debería ser popular, en el sentido de que debería ir de la mano con la evolución histórica del pueblo entendida desde una perspectiva marxista. Esta sincronía puede también entenderse como otro aspecto del realismo pedido, y la interacción entre el público colombiano y su cine sería una versión más del problema de la identidad.

En este sentido se manifestaba el documentalista Jorge Silva en 1978, afirmando que “si hay un cine nacional debe ser aquel que asuma realmente, con la mayor profundidad posible, la sociedad dentro de la cual se filman las películas”⁵. Entonces lo nacional es más una búsqueda que un contenido, e implica, volviendo a Martínez Pardo, una modalidad de relación con el público colombiano.

Se observa entonces que el “cine de identidad nacional”, es decir el cine colombiano legítimo y en pleno derecho, estaría caracterizado por:

- a) unos contenidos (la “realidad nacional” en todas sus versiones)
- b) una relación con la sociedad en que se realiza o
- c) una forma de expresión “propia”.

No hemos llegado así a ninguna definición monolítica de la noción de identidad nacional en el cine, sino que preparamos el terreno para abordar un recorrido histórico por los usos de que ha sido objeto.

¿Dónde está lo nacional? Un panorama burdamente cronológico

En la primera revista de cine que tuvo Colombia en 1916, un folleto de propaganda llamado *Películas*, ya se empezaba a sugerir la pertinencia de tener un cine nacional. Lo que pensaba el comentarista en su momento era que teníamos la capacidad de competir con el cine extranjero, porque había paisajes y costumbres dignos de ser mostrados. El cine nacional se pensaba entonces como una competencia en los mismos términos con el cine que se importaba, principalmente italiano y francés. Podíamos hacer un cine competitivo porque nuestros paisajes y folclor no tenían nada que envidiarle a los europeos⁶. ¿Para quién se haría este cine? ¿Pensaba el comentarista que ese sería un producto de exportación? Por supuesto, ya para ese momento habían pasado bastantes camarógrafos llevando imágenes exóticas de Suramérica para consumo europeo. Es de suponer entonces que se asumía que lo que teníamos para ofrecer era lo pintoresco.

Sin embargo, ¿había algún componente de “identidad” en esta idea? Si se piensa que, en 1914, Tulio Hermil escribía en Cali que “la misión del cinematógrafo, como la de la prensa, es esencialmente civilizadora”, se percibe la contradicción entre lo que se espera del cine en general y lo que se espera del cine colombiano. De un lado, hay un afán de “progreso” y modernización, del otro lado un esencialismo de lo más conservador. Ignoro si los dos protocriticos citados fuesen rivales políticos, pero no sería necesario: la idea de nación fundada en la tierra y las costumbres no era exclusiva de un partido. Ahora bien, ¿por qué era esto lo primero que se les ocurría a quienes querían proponer un cine colombiano? ¿Acaso las películas italianas estaban llenas de paisajes y bailes folclóricos? Tal vez, pero eran ante todo melodramas; y lo que se pensaba era que este esquema era utilizable tal cual si se trasponía a nuestras montañas. A lo mejor, en ese momento, los cineastas sí leían a los críticos, porque

la sugerencia se puso en práctica. Y para eso se comenzó con una obra literaria que había hecho lo mismo: la *María* de Isaacs.

Después de las películas del período mudo, que la prensa por lo general celebró sencillamente porque eran colombianas, hay un largo interludio hasta que, a finales de los años 30, resurge el interés de hacer cine en el país aunque la técnica sea precaria. El resultado es una docena de largometrajes, en su mayoría costumbristas y que hacen un esfuerzo sincero por ser “populares”. En efecto no lo son, el público muestra poco entusiasmo y los comentaristas de prensa no se ocupan de ellos, con excepción de uno que vale por todos: el energúmeno Camilo Correa, que desde las montañas de Antioquia despotricaba de cada una de las películas colombianas que se estrenaban con tanto bombo en la capital.

Correa reconocía las posibilidades que exhibían en ejemplos como los de México y Argentina, que después de hacer películas costumbristas por varios años tuvieron el impulso industrial suficiente para pasar al “género que pudieran llamarse internacional”⁸. Con estos antecedentes, según el autor, “el público nacional esperó el advenimiento de una industria cinematográfica propia, capacitada para hacer conocer fuera de los lindes geográficos la personalidad del país: riqueza efectiva y potencial, el maravilloso folklore, la nobleza de tradiciones e historia, el sostenido ritmo de progreso que largos años de vida republicana le han impuesto”⁹. En esta definición espontánea de la nacionalidad, Correa combina la idea terrígena y tradicional con una especie de visión utópica fundada tal vez en el desarrollismo antioqueño. Pero más interesante es el objetivo que le traza a su compañía productora, PELCO: “La misión de PELCO es presentar al país ante sí mismo”. Empieza entonces a perfilarse en el discurso crítico la posibilidad de que el cine no sea sólo una forma de propaganda, de exaltación, de retórica, sino que sea ante todo una herramienta de conocimiento, de autodescubrimiento. Como veremos, esta idea irá cobrando cada vez más fuerza.

A mediados de los cincuenta aparece la generación clásica, el punto de referencia para la crítica de ahí en adelante. Simultáneamente estaban activos Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva y, por algún tiempo, incluso Gabriel García Márquez. Valencia Goelkel era un connotado crítico literario y Salcedo Silva era, según su definición, un “espectador intensivo”; ambos publican una crítica rica en estilo pero aún muy concentrada en la parte literaria del cine. Ni Valencia Goelkel ni García Márquez se ocuparon del cine colombiano, entre otras cosas porque la época en la que escriben corresponde a una ausencia casi total de producción. En cambio, Salcedo Silva aparece como el primer investigador apasionado del cine colombiano, llevando a cabo una importantísima tarea de recolección y salvamento de cintas de principios de siglo.

Este compromiso convierte a Hernando Salcedo en el primer autor que intenta una mirada de conjunto, y la opinión que construye sobre el cine nacional es poco halagadora. Señala, por una parte, que el cine mudo colombiano “ve las condiciones del país no en la realidad de sus contingencias histórico-sociales, sino a través de la literatura”¹⁰ y, de otro lado, lo acusa de una “actitud mendicante y desnacionalizada” por querer parecerse a cinematografías europeas. Si consideramos que hasta Camilo Correa se había visto como válido y casi obligatorio el ocuparse de los “grandes temas” nacionales, partiendo de las novelas clásicas, es evidente que la actitud crítica ya ha cambiado. Lo nacional no se encuentra sólo en el tema, sino en el tratamiento del tema; no se puede realizar un argumento supuestamente colombiano a la manera del cine italiano. Del mismo modo, el primer cine parlante incluye campesinos, patriotas y medios populares, pero todos funcionan como utilería según Salcedo. A pesar de todo, Salcedo, que no deja de ser bastante condescendiente dado el afecto que lo mueve, considera “meritorio” el afán nacionalista del cine mudo, reconociendo “el buen sentido de los productores nacionales al escoger temas y lugares de filmación propios”¹¹.

El trabajo de Salcedo Silva como crítico, historiador y coordinador de cineclubes marca su época como punto de quiebre. Desde la segunda mitad de los cincuenta, los cineclubes empiezan a proliferar en las ciudades principales y la cinefilia como modo de relación social, incluso como actitud ante la vida, va ganando más y más adeptos entre la juventud. De ahí que la siguiente generación crítica sea la más numerosa, prolífica y autoconsciente. Es una generación formada en los cineclubes por Bergman, Antonioni y Tarkovski, pero también en las universidades por el activismo de izquierda; una generación que ya no se siente en la obligación de mostrar que el cine es arte, sino que se plantea el reto de que deje de ser “sólo eso”.

En los sesentas y setentas aparecen varias publicaciones sobre cine, todas de corta vida. Sin embargo, hay muchas otras revistas, como *Nueva Frontera* o *Nova*, que publican crítica de cine, y por supuesto todos los periódicos nacionales o regionales. Hay entonces bastante espacio y se alcanzan a perfilar posiciones distinguibles. Hay también un público lector, aunque sólo sean los estudiantes que asisten a los cineclubes. Así, entre 1977 y 1981 aproximadamente, hay un auge en la edición de libros colombianos sobre cine, en buena parte compilaciones de artículos publicados en otros medios. Entre otros, nos referimos a *Reportaje crítico al cine colombiano* (Umberto Valverde, 1978), *Crónicas del cine colombiano* (Hernando Salcedo Silva, 1981), *Notas de cine: confesiones de un crítico amateur* (Jaime Manrique Ardila, 1979) y, tal vez el de mayor influencia, *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo (1978).

En esta generación, que por supuesto dista de ser homogénea en su pensamiento, son visibles dos preocupaciones centrales. Por una parte, la política de apoyo al cine colombiano con el decreto del “sobreprecio”, que estimuló la proliferación de cortometrajes entre 1971 y 1979, produce un cuerpo de películas colombianas suficiente para permitir el discurso crítico. De otro lado, la situación política radicalizada en todo el continente, que está bajo el control de dictaduras

militares mientras sigue con interés y admiración más o menos romántica la aventura cubana, impide que se siga mirando el cine como negocio de entretenimiento. Las posturas críticas se vuelven conscientemente políticas, mirando al “nuevo cine latinoamericano” que se está realizando en Cuba, Brasil y Argentina (o por argentinos en el exilio), y señalando la necesidad de cortar la dependencia tanto industrial como ideológica con el cine de Hollywood.

La posibilidad (monetaria) de hacer por lo menos cortometrajes en Colombia hace pertinente la pregunta de qué tipo de cine es el que hay que hacer. A continuación me permito citar tres ejemplos que considero representativos:

En 1972, Margarita de la Vega escribe: “Así como la novela colombiana, y por extensión la latinoamericana, sólo lograron sus obras maestras al volverse sobre una realidad propia, dejando de lado la imitación de modelos foráneos, despreciando las normas técnicas establecidas para hallar un estilo adecuado a esa realidad, del mismo modo creo yo que el futuro de un cine nacional está en reflejar esa compleja realidad, cosa que ya se ha probado con el cine brasileño y otras películas latinoamericanas.”¹²

En 1977, Umberto Valverde escribe, refiriéndose a la vituperada comedia Mamagay: “El camino del cine nacional no puede encontrar respuesta en esta extraña mescolanza de cursilería, telenovela y costumbrismo de la peor especie. La discusión y la problemática del cine colombiano se ubican en un terreno diferente. En la búsqueda de una expresión propia y el hallazgo de la identidad nacional, en las raíces culturales que delimitan nuestra manera de ser y conforman la colombianidad.”¹³

Y en 1978, Hernando Martínez Pardo celebraba una evolución que, según él, había comenzado entre 1953 y 1960: cada vez más, las películas buscaban “decirle algo al hombre colombiano sobre su medio ambiente, sobre su realidad social y sobre su historia y decírselo de una forma estética que consulte sus gustos, sus formas perceptivas”¹⁴.

Entrelazando estos tres fragmentos es posible dilucidar los puntos de partida de la crítica moderada; por supuesto, había críticos un tanto más radicales, entre los cuales el más importante es Carlos Álvarez, quien se oponía directamente al cine “de sobreprecio” por considerarlo “el intento político más organizado de crear un cine colombiano reaccionario”¹⁵. Como podrá suponerse, a mayor radicalismo de izquierda, menores posibilidades de ser publicado. En cualquier caso, puede decirse que toda la cultura cinéfila del momento alinea sus simpatías políticas más o menos hacia la izquierda; se extiende la práctica de llevar la exhibición de tipo cineclub a sindicatos, barrios obreros, acciones comunales y demás organizaciones de este tipo.

Volviendo entonces a los fragmentos citados, queremos hacer notar tres cosas:

1. la insistencia en el contenido de “realidad nacional”.
2. la complicación de esta idea por asumir una cierta “cultura nacional” que implicaría un estilo propio que se aleje de la imitación de modelos extranjeros.
3. la noción de que, dentro de esta preocupación por lo propio, es esencial tener en cuenta la comunicación con el espectador colombiano.

El problema de cómo decir lo que se quiere decir pasa a primer plano durante esta época, porque desde el momento en que se asume que el cine tiene una función política activa, que puede ser un instrumento de agitación o al menos de concientización de un público, se plantean varios dilemas. En primer lugar, cómo seducir a un público para que se acerque a un cine difícil, que no es de entretenimiento ni de evasión, sino que quiere confrontarlo con sus problemas cotidianos. Luego, cómo transmitir un mensaje, que muchas veces es más bien abstracto, por medio del lenguaje audiovisual y haciendo uso de todo su potencial. Tercero, cómo evitar hacer propaganda simplista, cómo

lograr un efecto estético que sume su fuerza a la eficacia ideológica de lo dicho y que no subvalore al público ni lo manipule.

Hablamos ante todo de un problema de retórica, y en efecto algunos críticos, como Umberto Valverde, señalan esa desviación en el cine político de los setentas. Sin embargo, en el fondo de esto queda el problema de cómo entender al espectador colombiano. ¿Hay que darle lo que supuestamente le gusta? La televisión y sus ampliaciones a pantalla grande, como son en la época las películas de Gustavo Nieto Roa, en particular la serie de “los Benjumeas”, parecen apostarle a esta opción. Por supuesto, los críticos las destrozan, excepto aquellos que consideran que ante todo hay que crear una industria y por eso hay que hacer cine, bueno o malo, y esperar que le vaya bien en taquilla. A Nieto Roa le va relativamente bien y él se defiende de todos los ataques esgrimiendo las cifras de entradas: según él, todas las buenas películas son éxitos de taquilla.

Pero si los críticos se oponen a este tipo de cine, el de ambiciones comerciales, tampoco podrían atreverse a apostarle a un cine elitista; Bergman, Antonioni y Tarkovski caen un poco en desgracia por esta época, sobre todo porque a los críticos les interesa mostrar que no desprecian el cine nacional por estarlo comparando con modelos europeos. La cinefilia de los setenta es muy distinta de la de los cincuenta y principios de los sesenta. Como hemos visto, la crítica impone al cine colombiano buscar una “expresión propia”, sin darle ninguna pista sobre por dónde podría iniciar esa búsqueda. En principio se proponen los ejemplos del nuevo cine latinoamericano, pero este por una parte es muy poco homogéneo como para que sea copiable como modelo, y por otra, es de difícil recepción. ¿Cómo hacer un cine colombiano, que guste al público colombiano, pero que al mismo tiempo no evada la realidad colombiana y dé elementos de acción progresista?

Al parecer la respuesta estaría en esa buscada conexión con la cultura nacional. Esto es mucho más complicado de lo que parece, porque para este

momento el término de “nacionalismo” también ha caído en desgracia (por justos motivos, en mi opinión). Pero los críticos, como los cineastas, todavía están bajo su sombra. Si el decreto del sobreprecio exige la “exaltación de los valores nacionales”, hay varios caminos posibles: o se hace un cine nacionalista al estilo de los años cuarenta, con paisajes y folclor, o se rechaza el apoyo estatal de plano, o se buscan otros “valores nacionales” menos reaccionarios. No porque el paisaje y el folclor sean reaccionarios de entrada, pero sí están ya plenamente domesticados y comodificados. Están devaluados porque han sido reiteradamente tergiversados y acomodados a intereses, digamos, de mantenimiento del *status quo*.

Se podría pensar entonces que lo que dicen los críticos que citamos antes es que hay que buscar lo nacional en otro lado. Lo nacional será lo que lleve al público colombiano a las salas, pero no hay que engañarlo con lo más ramplón de lo que se le vende por televisión, sino con una representación compleja e inteligente de su realidad, en la cual se pueda identificar sin estar alienándose. “Lo nacional” es una manera de observar y comunicar la realidad social. La “identidad nacional” sería una forma de conciencia adoptada por el público después de reconocer en la película ciertas raíces culturales compartidas.

Después de estas preocupaciones de la época del sobreprecio, vienen las frustraciones por los pocos productos de valor que produjo este sistema. Crece la brecha entre este cine patrocinado por el estado y un cine “marginal”, filmado en 16mm o incluso a veces en 8mm, y cada vez más en video. Con la década de los ochenta arranca una nueva modalidad estatal de apoyo, un sistema de préstamos que nunca se supo bien si era un fomento industrial o un subsidio a las artes: Focine. El fondo patrocinó varios largometrajes que nunca recuperaron la inversión (ni siquiera el primero, *Caín*, dirigido por Nieto Roa), y tal vez en su momento de mayor impacto público produjo una serie de medimetrajes para televisión.

Hernando Martínez Pardo escribía que los medimetrojes eran “un proyecto cultural de gran interés”, porque “nos reconocemos como somos, aprendemos a aceptarnos y vamos reconociendo nuestra verdadera identidad. El público televidente se ve allí y se identifica”¹⁶. Y en la revista *Arcadia* se decía que “Las películas colombianas mediante rasgos, expresiones autóctonas, tradiciones y sutilezas humanísticas pueden proporcionar esa auténtica identidad (que en las coproducciones se desdibuja en la ambigüedad)”¹⁷. Es llamativo que ya no se hable simplemente de la “identidad”, sino de la identidad “verdadera” o “auténtica”, como si de desenmascarar a un superhéroe se tratara. La reprobación del cine populista de la época del sobreprecio ha llevado a separar entre una identidad “falsa” y una “verdadera”, como veremos más adelante. Sigue siendo una identidad, de manera que todavía estamos pensando en identidad nacional. La nación, en estos casos, se reconoce en ciertos matices de comportamiento.

Conviene entonces subrayar el camino recorrido desde lo nacional como paisaje hasta lo nacional como “sutileza humanística”. Cada vez se va haciendo más intangible la definición de un cine nacional, y sobre todo cada vez más difícil para los críticos prescribir qué es lo que el cine debe ser o tener para considerarse nacional.

Epílogo

El tema de la identidad nacional cala mucho más hondo de lo que competía explorar para este ensayo. Evidentemente, no es un tema que sólo concierna al cine, y seguramente no son los críticos ni los cineastas los más profundos pensadores al respecto. Sin embargo, sí es un punto de apoyo para tratar de entrever ciertos juegos de poder que entrelazan con la crítica, el cine y la política.

Este ensayo puede ser entonces una primera aproximación a esa caja negra que es en este caso el balón que se disputa y con el cual se marcan los goles. El cine puede ser una industria asumiendo el modelo industrial de Hollywood; pero entonces ¿para qué queremos replicar acá lo que allá inventaron? El cine puede ser un arte, y como tal pide al Estado que lo subsidie, pero ese subsidio no es desinteresado; ¿qué le promete el cine al gobierno de turno? La discusión sobre la importancia de los cines nacionales se ha reavivado en el contexto del expansionismo cultural norteamericano, y pareciera claro que, de hacerse el esfuerzo necesario para mantener una cinematografía, ésta debería ser, como se ha dicho, “de identidad nacional”.

¿Qué quiere decir eso? ¿Qué quiere decir, además, en un momento en que la idea de nación ya no es monolítica, y en que se abandona la ilusión de congregar a todos los ciudadanos en torno a una identidad? ¿Es la idea misma de “cines nacionales”, por definición periféricos, una imposición desde los centros de poder para mantenerlos alejados del verdadero campo de juego? ¿Es la presión por encontrar una “identidad propia” nuestra manera de asumir el pintoresquismo con que nos miran? Las preguntas se acumulan pero, como siempre, la historia es un buen interlocutor para tratar de abordarlas.

NOTAS

- 1 ÁLVAREZ, Luis Alberto. “La nueva versión del sueño: el largo colombiano en la era de Focine”. RESTREPO, Patricia. *Los medimetrajés de Focine*, Bogotá: Universidad Central, 1985.
- 2 Entrevista en *Arcadia va al cine*, números 14 y 15, abril de 1987.
- 3 MARTÍNEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978.
- 4 VALVERDE, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*, Cali: Ed. Toronuevo, 1978.
- 5 “La cinematografía nacional”. *Películas*, diciembre 16 de 1916. Citado en: MARTÍNEZ PARDO, H. Op.Cit.
- 6 HERMIL, Tulio. *Cine universal*, Cali: 1914. Citado en: MARTÍNEZ PARDO, H. Op. Cit.
- 7 CORREA, Camilo. *Micro*, Medellín: septiembre 10 de 1940. Citado en: DUQUE, Edda Pilar. *Veintiún centavos de cine*, Medellín: Ed. Autores Antioqueños, 1988.
- 8 CORREA, Camilo. “Diez minutos de cine: base de la narración”, Proyecto de corto promocional para PELCO, 1945. Citado en: DUQUE, Edda Pilar. Op. Cit.
- 9 SALCEDO SILVA, Hernando. *Crónicas del cine colombiano*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.
- 10 SALCEDO SILVA, Hernando. “Estructura del cine colombiano primitivo”. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, Bogotá: noviembre 20 de 1960.
- 11 DE LA VEGA, Margarita. *El Tiempo*, Bogotá: octubre 23 de 1972. Citada por: MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Op. Cit.
- 12 VALVERDE, Umberto. “Mamagay: Farsa y burla del cine nacional”. *Nueva Frontera*, número 143, agosto 10 al 16 de 1977.
- 13 MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Op. Cit.

- 14 ÁLVAREZ, Carlos. Entrevista en VALVERDE, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*, Cali: Editorial Toronuevo, 1978.
- 15 MARTÍNEZ PARDO, Hernando. “Los mediometrages de Focine”. RESTREPO, Patricia (ed.), *Los mediometrages de Focine*. Publicación Universidad Central, 1985.
- 16 SUÁREZ, Ricardo. “El cine colombiano y la política de las coproducciones”. *Arcadia va al cine*, números 14 y 15, abril de 1987.