

Identidad y dependencia del cine colombiano

GILBERTO BELLO

Al Cine Colombiano lo han llamado de todo, mediocre, miserable, ambiguo, melodramático, pervertido, difamador, y muchas más; pero a la fecha son pocos los análisis realmente valiosos que se han emprendido para inventariar nuestra situación frente al fenómeno de masas más descomunal de los últimos tiempos. La historia escrita de nuestra evolución cinematográfica está marcada por la cronología, el comentario rápido y banal y, en muchos casos, por un particular sentido de la amistad o la comprensión por nuestro atraso y nuestra dependencia. En este sentido de cosas el cine sigue causando perplejidad, nos continúa impresionando, aunque los intentos por estudiarlo hayan caído en la superficialidad; de allí que todos los epítetos valgan para definir un cine que es pobre en sus imágenes, más pobre en su construcción y en verdad miserable en su interpretación.

El principal obstáculo para impulsar el cine en nuestro país radica en el proceso de dependencia cultural. Estamos aún en los años presentes abocados a los modelos, tanto estéticos como temáticos, derivados de otras latitudes cuya construcción corresponde, sin duda alguna, a una visión cercana a su realidad y muy lejana a la nuestra. Mientras esto ocurre, nosotros por el prurito de estar al día o bien por no querer reconocer nuestro estado, entonamos cantos de cisnes sin la alegría de haber participado en la construcción de la melodía. Esta odiosa circunstancia impide explorar, experimentar, arriesgarse, dejar correr la imaginación por espacios insospechados y, sobre todo, mirar nuestra realidad, no a través de la venda de las fórmulas y los

sistemas de éxito comercial sino a través de nosotros mismos.

Colombia es quizás el país de nuestra América que conserva con mayor acendro la influencia cristiana en sus manifestaciones sociales, su estructura social de corte rígido y conservador deja poco espacio para la innovación y el cambio. Hemos sufrido durante muchos años un sistema político de bipartidismo que indudablemente ha marcado a generaciones completas llevándolas hacia el inmovilismo y la frustración. El arte en nuestro país, al que un día llamaron la "*Atenas de Suramérica*", fue el lugar propicio para el plagio poético y la versificación. En cada una de las rancias familias aristocráticas bogotanas, siempre hubo un poeta con poca audiencia: su madre y su novia. Esta presencia nos hizo perder el sentido de las proporciones y fundar la creación artística en el formalismo y el refinamiento acartonado de las repeticiones. La creación fue cediendo su sitio a la pose y al intelectualismo. Nuestras historias de arte podrían ser escritas en una cuartilla.

El cine no escapa a esta influencia, nuestra producción durante las primeras décadas del siglo XX se redujo a transcribir con una cámara eventos de la aristocracia, paseos de fin de semana, viajes del presidente de turno y hasta bodas "*que harían historia*". La exhibición se reducía a las ciudades y por supuesto el pueblo no asistía a las salas, les estaba vedado gozar de la maravilla del cinematógrafo. Cuando el cine llegó a los pueblos el censor oficial era el cura parroco. Ha pasado a nuestra historia la anécdota

de Gabriel García Márquez en una de sus novelas: Los hombres y mujeres del pueblo ansiosos de asistir al cine, debían esperar las campanadas de la iglesia con lo cual se aprobaba o no la película en turno. La ficción en nuestra América está tan cercana a la realidad que muchas veces es una sola y, para el cine en nuestro país, lo que parece ficción es misma realidad.

La tradición formalista de nuestro arte invadió el cine y entonces el temor por el lenguaje y el respeto por las buenas costumbres se movía por el cine colombiano como Pedro por casa.

Durante los años 60-70 el mundo asistía expectante al llamado destape. Muchas actrices se prestaban para escenas de alcoba y poco después este modelo se imponería socialmente. Nuestros productores siempre tan cercanos a las modas, en su mayoría, creyeron encontrar en este "*género*" una posibilidad para recuperar su inversión y además posar de liberales y críticos. Sin embargo, al ver los destapes de las películas colombianas se concluía que Colombia definitivamente seguía siendo el país de la falsa moral, y donde siempre prevalecía el prejuicio y la sordidez del maniqueísmo.

Para que el cine debutara en sociedad se necesitó que el séptimo arte se convirtiera en el espectáculo de masa más importante de ella. La década del cincuenta implicará para el cine colombiano un crecimiento de salas de exhibición, de la producción internacional y la consecuente monopolización de los títulos por parte de grandes distribuidores y una producción nacional con mayor continuidad.

LA DÉCADA EL SESENTA Y EL CINE DE PROTESTA

Los años sesenta marcan lo que podríamos llamar una ruptura en el panorama de nuestro cine. Una serie de artistas, poetas, pintores y escritores, cansados de la imitación, pretenden meter en las imágenes algo de la vida de los hombres y mujeres de los pueblos del país, el paisaje, sus tradiciones y su riqueza cultural. Durante los primeros años de la década cabe destacar los trabajos del pintor Enrique Grau, el fotógrafo Nereo López y los escritores Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y, en especial, una película llamada *"La Langosta Azul"*. Por otra parte, algunos realizadores se preocupan por explorar la imagen en formatos diferentes al 35 milímetros y producen un cine marginal que años más tarde servirá como escuela a varios de los más importantes realizadores del país y que, a su vez, dejaren para la historia películas de cierta calidad.

Esta etapa sirve para que los realizadores iniciaran un ejercicio acerca de la narración y la construcción en el cine. Por una parte aparece un cine que protesta contra la violencia y la represión e intenta reflejar las luchas sociales que libra el pueblo colombiano y, de otro lado, se asume la producción con una mayor construcción argumental y tratando de superar el documental que a pesar de contar con algunas películas de calidad se notaba poco cuidado tanto a nivel temático y técnico.

Claramente influidos por los movimientos del cine descolonizador que venía del sur, especialmente por Getino y Solanas, los realizadores colombianos

siguiendo los esquemas de la protesta realizan algunos trabajos que merecen ser destacados: *"Camilo Torres"* de Diego León Giraldo, (1963) *"Carvalho"* de Alberto Mejía (1969) y *"Qué es la Democracia"* de Carlos Álvarez (1971).

El cine argumental influido por los movimientos europeos de los sesenta, y en especial por el neo-realismo, los movimientos cinematográficos del surrealismo y algunas tendencias realistas, inicia una exploración en nuestra sociedad encaminada a ubicar temáticas para ser llevadas a la pantalla. A pesar de la buena voluntad y del tremendo sacrificio de los equipos de realización el resultado, en la mayoría de los casos, es bastante pobre y su influencia en la conformación de nuestro cine escasa. De esta época vale la pena destacar cuatro películas, aunque diferentes formal y temáticamente, a pesar de los años se mantienen como hitos en el desarrollo de nuestra cinematografía: *"Raíces de Piedra"* de José María Arzuaga, (1962), *"Tres Cuentos Colombianos"* de Julio Luzardo y Alberto Mejía (1964), *"El Río de las Tumbas"* de Julio Luzardo (1964) y *"Pasado Meridiano"* de José María Arzuaga (1967).

LA REACCIÓN DE LOS SETENTA

Los años setenta en Colombia podrían señalarse como los de la consolidación de los grandes monopolios de la distribución. La mayor parte de los títulos que llegan al país son producidos por las grandes corporaciones multinacionales del cine o por el monopolio en español del cine mexicano representado por Películas Mexicanas. Nuestras salas se ven repletas de espectadores dispuestos a gozar del melodrama de corte *"campirano"* como lo

señalan los mexicanos o por el contrario, asisten masivamente al cine espectacular, bélico y melodramático producido por los grandes estudios de Hollywood.

Nuestro alto nivel de analfabetismo protege el mal cine en español y la marcada dependencia cultural es el factor esencial para llevar grandes audiencias al cine norteamericano. Sin embargo, durante los últimos años del sesenta y los primeros del setenta surge el movimiento cineclasta y va formando un público mucho más calificado para ver cine; de este movimiento (hoy día el movimiento cine-clubista colombiano alcanza la extraordinaria cifra de 120 organizaciones de este tipo en todo el país) saldrán algunos de los futuros realizadores y muchas personas que en la actualidad trabajan como guionistas o críticos cinematográficos.

Con respecto al documental, nuestro cine abandona el llamado cine de protesta contestario y se preocupa por hacer del documental un material más elaborado, más cinematográfico. El argumental de estos años deja para el país algunas producciones de calidad y, podría decirse, que las películas de esta época marcan el despegue de nuestro cine en términos de cantidad y una que otra producción deja notar un cierto progreso con respecto a la narración y a la manera de encarar el cine como un lenguaje. Pero quizá lo más importante es encontrar la preocupación en algunos realizadores por buscar una expresión que corresponda a nuestros problemas y a nuestras circunstancias.

Entre los grupos preocupados por un nuevo cine que aparecen en esta época se destacan los jóvenes realizadores



"Agarrando pueblo"
de Carlos Mayolo y Luis Ospina
(Colombia).

de la ciudad de Cali, quienes agrupados bajo la trinchera de la revista "*Ojo al Cine*", cuestionan a fondo el quehacer del cinematografista en el país. De todo el colectivo se destaca el desaparecido novelista Andrés Caicedo, principal impulsor de este grupo audaz, contestatario y creativo. Carlos Mayolo y Luis Ospina, por su parte, acometieron desde allí sus primeros intentos por hacer cine. Ellos se empeñan en sacar al cine del primitivismo y la mediocridad en la que había vivido, lo hacen a través de una nueva lectura crítica de las producciones, algunos desplantes, eventos monumentales de cine y una producción que cuestiona la narración y la construcción tradicionales. Arremeten contra el cine folklórico y dogmático que tanto los realizadores nacionalistas como los llamados realizadores "*comprometidos*" venían haciendo.

De otra parte una antropóloga y un fotógrafo se unen para encarar el documental desde la creatividad y la investigación. La cámara de cine, a partir de sus películas, ya no será un simple artefacto para copiar la realidad o para manipularla en beneficio de una tendencia política o de un sector de la sociedad, no será tampoco el instrumento del mal gusto para mostrar un país de campesinos adormecidos, grandes volcanes, bellas flores y una fauna que se recrea bucólicamente a las orillas de los inmensos ríos o de las vastas llanuras. No. La cámara debe denunciar, crear argumentos, producir estética desde lo real, penetrar en la palabra y el movimiento de los protagonistas, contar historias con coherencia y fundamentación. En ello se comprometen.

Los dos grupos cambiarán el rumbo de nuestro cine y echarán las bases para confrontarlo con la realidad, a partir de sus trabajos se hablará en el país de la posibilidad de una dramaturgia cinematográfica. Seguimos la senda de América Latina: el cine en nuestros países debe ser el arte de la identificación y de la defensa de nuestras culturas. De Jorge Silva y Martha Rodríguez vale la pena mencionar sus trabajos documentales "*Chircales*" (1972), "*Campesinos*" (1975) y "*Nuestra voz de Tierra memoria y futuro*" (1983). En cada una de estas películas se nota una marcada preocupación por la temática social-crítica. Estos films muestran la vida de los campesinos, los obreros, las organizaciones populares, en su batalla diaria contra la injusticia, la represión y en su sacrificio por sobrevivir frente a la adversidad. Pero aquí no hay lamentos, el pueblo siempre aparece fuerte y en pie de lucha

hacia la movilización y la protesta por sus derechos y por el mejoramiento de sus niveles de vida. Paralelamente a esta temática los realizadores se preocupan por estructurar una narración y una estética que parta del contenido de la película y que corresponda a una nueva dramaturgia emparentada directamente con el documental cubano, la cinematografía del boliviano Jorge Sanjinés y los principios estéticos de Glauber Rocha.

Mayolo y Ospina ruedan juntos por primera vez en 1971 "*Oiga, Vea*". Documental sobre los juegos Panamericanos realizados en Cali. Pero desde allí se notará su capacidad para la crítica y para satirizar la realidad. En 1975 filmarán "*Asunción*" uno de los cortos más interesantes en toda la historia de nuestra cinematografía. Pero su trabajo más importante se llamará "*Agarrando Pueblo*" de 1978.

El año 1972 marca la aparición del fomento cinematográfico patrocinado por el estado. Se trata de entregar a los realizadores de cortometrajes una parte del precio que paga cada espectador por función y exhibir un cortometraje nacional acompañando una película de largometraje. Esta medida, sana por supuesto, tenía como propósito final crear un instrumento de estímulo a la producción y también propiciar la capacitación tanto de técnicos como de realizadores. Durante los años setentas se producen más de 600 cortometrajes, de dudosa calidad en la mayoría de los casos. Por

**Nuestro alto nivel
de analfabetismo protege
el mal cine en español y la
marcada dependencia cultural
es el factor esencial para
llevar grandes audiencias
al cine norteamericano.**

falta de controles rigurosos el fomento se convierte en el lugar propicio para hacer dinero fácil. Las cifras son escandalosas, hay directores que en menos de 10 años producen hasta 30 cortometrajes, es decir 10 por año. Los temas se dividen así: documentales 422, argumentales 159, animación 11 y sin ubicar 15. Hay para todos los gustos, desde lecciones morales, que representan la mayoría, pasando por cortometrajes sobre filatelia, instituciones militares, reinados de belleza, flores, próceres, toros, propaganda institucional y folklore.

El resultado de todo esto, es el enriquecimiento de algunos realizadores y la pérdida del objetivo inicial en beneficio de ganancias para las distribuidoras quienes compran los cortometrajes a bajos precios y los exhiben durante cinco años. El espectador se acostumbra a ver cortos sin ningún contenido y repetidas veces. Entonces lo que en un momento se pensó como medida para echar las bases a una industria se volvió un rubro más de fabulosas ganancias para los monopolios de la distribución en el país.

EL LARGOMETRAJE 70-80

Vamos que pasó con el largometraje durante la década 70-80. El promedio de largometrajes en Colombia es de cinco por año. Entre ellos las temáticas también son bastantes dispersas. Los hay que tratan historias de vaqueros como "*El Taciturno*" de Jorge Gaitán (1971), hasta intentos de comedia musical como "*Tacones*" de Pascual Guerrero (1981).

Vamos a hablar someramente de algunos largometrajes que, a nuestro juicio, se han destacado, a pesar de los bajos presupuestos, sus irregularidades técnicas y sus problemas de producción y distribución. Aclaremos que los más destacados generalmente no son aquellos de mayor éxito en la taquilla.

"*Campesinos*" de Martha Rodríguez y Jorge Silva (1975). Este film recoge las transformaciones que se operaron en la estructura agraria del país entre los años 71 al 75; es decir el país pasó a ser de producción capitalista en su sector primario de la economía y las relaciones de producción cambiaron, creando con ello un campesino con mayor conciencia.

Durante estos años se dan en las zonas rurales del país grandes movimientos de organización campesina que son el germen de profundas transformaciones en la vida política de los campesinos y que son el germen de la resistencia popular en los sectores agrarios. La película, después de años de investigación, recoge en imágenes los momentos culminantes de estas luchas agrarias por la tierra y por la organización.

"*La Pobre Viejecita*" (1977). Este es el primer largometraje animado que se produce en Colombia. Cuenta una parábola moral, basada en un poema del colombiano Rafael Pombo, este trabajo de tipo experimental abre perspectivas para el trabajo de esta modalidad en nuestra cinematografía. En 1978, Ciro Durán lleva a imágenes la azarosa vida de un grupo de niños de la calle llamados "*Gamines*". El film premiado en



muchos festivales internacionales, crea en Colombia una modalidad cinematográfica que desvirtúa la intención inicial, la cual recibirá el nombre de "*Pornomiseria*"; es decir un tipo de películas ambiguas y descontextualizadas que creen acercarse a la realidad usufructuando la tragedia de las clases más pobres de la población.

"*Canaguaro*" (1981). Dirigida por Dunav Kuzmanich, chileno radicado en Colombia, es uno de los trabajos más importantes de nuestro cine en los últimos años. Colombia ha vivido etapas de profunda guerra civil desde 1948. Esta época negra de nuestra historia se inicia con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, un 9 de abril de 1948. Su muerte desatará los odios entre los partidos tradicionales (Liberal y Conservador) y Colombia sumida en una oleada siniestra será convertida en un campo de batalla. En la violencia se exterminarán familias completas y las parcelas de los campesinos trabajadores y honrados se verán invadidos por la codicia del terrateniente. Hay quienes afirman que el costo de la violencia fueron 300.000 colombianos. "*Canaguaro*", cuenta la vida de un grupo de guerrilleros liberales de los Llanos de Colombia durante los días del armisticio. La tradición que sufrieron y su posterior ajusticiamiento.

"*La Agonía del Difunto*" (1981) del director Dunav Kuzmanich y basada en una exitosa obra de teatro de Esteban Navajas, cuenta la venganza de los campesinos contra un terrateniente injusto y represor. Narrada con gran precisión es de las pocas películas colombianas en las cuales se nota ritmo, atmósfera y coherencia en la narración dramática.

"*Ayer me echaron del Pueblo*" (1981) de Jorge Gaitán, poco exhibida en Colombia por problemas entre los productores, recoge el contenido de una canción popular y con ella elabora una película plena de vigencia y contenido sobre la realidad de los migrantes de la violencia hacia las grandes ciudades.

"*Pura Sangre*" (1982). Primer largometraje de Luis Ospina. Un film de gran calidad en la composición y en la estructura. Se podría decir que con esta película el largometraje en Colombia adquiere cierta madurez. El tema cuenta una famosa historia de un sádico que asoló a la ciudad de Cali, llamado "*El monstruo de los Mangones*". Ospina recoge lo esencial de la historia y la poetiza en símbolos y en homenajes a sus directores de cine predilectos dándole a la película una gran dimensión estructural.

"*Nuestra voz de tierra memoria y*

futuro" (1982) de Jorge Silva y Martha Rodríguez. La comunidad de Coconuco, situada al Sur del país, guarda en sus tradiciones la profunda y aterradora imagen del demonio. Esta imagen se ha ido transformando y ahora los indígenas creen ver en el terrateniente la figura de la encarnación del mal. Cuentan los indios en el mito de "*La huecada*", como todas las formas de poder adquieren la figura del demonio. Esto es lo narrado por este largometraje documental en el cual se reconstruye la memoria narrativa del símbolo dentro de la comunidad indígena.

"*El Escarabajo*" de Lisandro Duque (1982). Este realizador es uno de los más interesantes del país. Todas sus películas tienen una gran dosis de humor negro y sátira, pero por encima de todo reflejan un gran conocimiento de nuestra idiosincracia y nuestros demonios. *Escarabajo* es la historia de las aspiraciones frustradas de un grupo de jóvenes que desean convertirse en estrellas del ciclismo y el ambiente y las circunstancias los conduce a la muerte.

Ahora vamos a referirnos a la película más lograda de la cinematografía colombiana, ella es:

"*Carne de tu carne*" del director Carlos Mayolo (1983). Este realizador había incursionado con éxito en el largometraje y la película en referencia es su primer largo. Temáticamente se basa en una explosión de varios camiones del ejército cargados de dinamita, que ocurrió en la ciudad de Cali. Este evento despertó la conciencia de la culpa entre la población y se tejó, desde ese preciso momento, una leyenda sobre una maldición que desencadenaría hechos violentos y demoníacos. Mayolo, gran conocedor de esta historia, monta su película sobre estos relatos orales y crea un clima de gran tensión dramática y una atmósfera donde el satanismo y el vampirismo conducen la acción.

"*Cristobal Colón*" de Fernando Laverde (1983). Largometraje de animación que cuenta las vicisitudes del descubridor y su primer viaje a las Indias Occidentales. Película de gran preciosismo en la imagen y buen manejo en la narración. Se podría afirmar que este trabajo significa la presencia de una modalidad en nuestro cine que nunca tuvo tradición.

Finalmente vale la pena destacar:

"*Cóndores no entierran todos los días*" del realizador Francisco Norden (1984). Film premiado en el Canadá y en Biarritz y con buenas críticas en Cannes 84. En términos técnicos es la mejor producción de nuestra cinemato-

grafía, aunque en algunos momentos el excesivo esquematismo y la falta de fuerza en algunas imágenes atentan contra su estructura narrativa. El film narra la vida de un famoso "bandolero" llamado El Cóndor, quien durante la época de la violencia se convirtió en el ajusticiador político más representativo del partido conservador en el Departamento del Valle.

El balance de nuestro largometraje es bastante precario. A pesar del esfuerzo y la buena voluntad, la carencia de recursos y de apoyo ha conspirado contra la posibilidad de un cine nacional. A esto hay que agregar el vicio de copiar esquemas foráneos, tanto a nivel de la producción como de la temática, y la insistencia en orientar el cine hacia el melodrama de baja calidad, la "porno-miseria" o el largometraje de violencia

A pesar del esfuerzo y la buena voluntad, la carencia de recursos y de apoyo ha conspirado contra la posibilidad de un cine nacional.

innecesaria, con lo cual permanecemos anclados en la retórica de la imagen y en incapacidad por hacer un cine que confronte con agudeza nuestros problemas. En este preciso momento el futuro de nuestro cine es incierto, en parte por la poca credibilidad del público frente al cine nacional, reflejado en las taquillas que las películas colombianas hacen frente a los productos foráneos muy bien publicitados por los monopolios de la distribución y, en parte por carecer de canales de distribución alternativos que exhiban el cine colombiano.

EL CINE MARGINAL

En Colombia los formatos de 16 y super 8 han tenido poco desarrollo si los comparamos con lo realizado por países como Brasil, Argentina o Venezuela. Sin embargo, casi en la clandestinidad algunos grupos de jóvenes tratan por todos los medios de hacer un cine que rompa los esquemas tradicionales de nuestro quehacer, casi siempre enfrascados en presentar temáticas comerciales y oportunistas y animadas solamente por la ganancia económica. Estos grupos surgen desde los cineclubes o desde las facultades de Comunicación Social en algunos casos. Nacen también de amantes al cine, revistas es-

pecializadas o de realizadores independientes. Dentro de esta modalidad vale la pena destacar a tres realizadores cuyo cine experimental ha aportado a nuestro cine cierta frescura y cierta innovación. Erwin Goggel ha realizado hasta ahora cortometrajes pero sus películas muestran un director de gran fuerza en la imagen y muy preocupado por el equilibrio entre la narración y el desarrollo estético del film. Francisco Bottia, introduce la mitología y construye formas entre reales y fantásticas en sus filmes con una gran capacidad para la narración y la construcción de ambientes. Jorge Aldana con su película "Pepos" intenta experimentos, con pocos recursos, nuevas formas de narración y nuevas maneras de trabajo con la cámara y explora el mundo de los marginales y los desarraigados con un brillante enjuiciamiento a las formas de autoridad y de poder.

Dentro de este cine marginal no podemos dejar de mencionar los trabajos del colectivo Cine-Mujer. Este grupo de mujeres encabezados por Eulalia Carrizosa vienen trabajando por destacar el papel de la mujer en el proceso del desarrollo de nuestra sociedad y enjuician en forma directa la indiferencia que la sociedad construye frente al papel de la mujer. Dentro de su producción vale la pena destacar un film de gran calidad titulado "Carmen Carrascal". Historia de una mujer trabajadora de gran fortaleza que va narrando su vida desde una mujer sometida hasta alcanzar su autonomía. También se destaca en el cine femenino del país los trabajos de Mady Samper, joven realizadora con un alto nivel en la construcción, acomete el mundo del sueño y la imaginación con películas de hondo contenido emotivo y social.

A MANERA DE CONCLUSION

Nuestro cine tiene problemas similares a los que sufren otros países de América Latina. Carecemos de personal especializado para encarar con calidad el trabajo del largometraje, los guionistas escasean en Colombia, la preparación actuarial es muy débil (la mayoría de los actores de cine vienen de la televisión y sus vicios se translucen en las películas), no hay escuelas de formación cinematográfica. El Instituto para el fomento del cine nacional (FOCINE) burocratizado y con poca claridad de metas y ambigüas políticas de desarrollo, vive las contradicciones propias de las instituciones de nuestros países. Como hecho ilustrativo podemos decir que en el término de dos años siete personas

han ocupado la plaza de director, este evento da la justa medida de sus contradicciones internas. Los realizadores del largometraje no han podido recuperar sus inversiones y deben a Focine millones de pesos. Los circuitos de distribución están en manos de las transnacionales, no hay circuitos de distribución alternativo.

La crítica y la teoría del cine es poca y de calidad cuestionable. En síntesis vivimos la crisis del largometraje y el cortometraje desapareció casi por completo al acabarse los estímulos a la producción y, para hacer más crítico el panorama, en nuestra cartelera abundan los peores productos del cine comercial.

Aunque hemos demostrado evolución en cuanto a lo técnico y temático, debemos hacer ingentes esfuerzos por crear una verdadera infraestructura para la producción, la exhibición y la promoción de nuestras películas. Pero lo más importante es luchar por la realización de un cine que anclado en nuestra realidad sea capaz de llevar al público a los teatros y permitir la dinámica de la realización.

Estamos en la vía de construir nuestra expresión, nos movemos entre la identidad y la dependencia, esta dialéctica marca el presente y es el reto para el futuro. A veces los epítetos que se hacen de nuestro cine no son tan verdaderos como algunos nos lo quieren hacer creer.



GILBERTO BELLO D., colombiano, trabajó como Docente en las Facultades de Comunicación Social de las Universidades Javeriana y Externado de Colombia en Bogotá. Sociólogo y Master en Comunicación y Desarrollo de la Universidad de Stanford. Coeditor de la revista de cine "Arcadia va al Cine" y Columnista Cinematográfico del periódico El Espectador. Dirección: Apartado Aéreo No. 56181 Bogotá 2, Colombia.