

# La nueva versión de un sueño: el largometraje colombiano en la era FOCINE

LUIS ALBERTO ÁLVAREZ

*Historiador y crítico de cine*

**J**USTO en el momento en que las nuevas tecnologías han alterado radicalmente las condiciones y sumido en profunda crisis los tradicionales sistemas de producción, distribución y exhibición, un país del tercer mundo se pone a soñar con el establecimiento de una industria de cine convencional, con la realización anual de un nutrido grupo de películas rodadas con los métodos creados en las primeras seis décadas de este siglo y, sobre todo, con la exhibición de las mismas en aquellos lugares cuyo valor afectivo es tan grande para muchos de nosotros: las salas de cine.

El sueño no es nuevo. Desde los años diez y veinte se ha repetido a intervalos y, en todos los casos, ha terminado con despertares melancólicos. Y los soñadores sucesivos no tuvieron en cuenta nunca los sueños de sus antecesores, omisión que los condenó a repetir muchas experiencias innecesarias, casi siempre negativas. Cada “invento” del cine en Colombia comenzó desde cero, como si el terreno fuera inédito e inexplorado.

La característica más importante de la última versión de este sueño colombiano es la participación masiva, y seguramente bienintencionada del Estado, por medio de la entidad oficial llamada Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine). Nacida de un entusiasmo legítimo y de una conciencia, por lo menos vaga, de que Colombia necesitaba expresarse a sí misma en imágenes y que este hecho de identidad no era posible sin el apoyo estatal, la Compañía fue establecida de modo que tuvo que inventarse a sí misma por el camino. Muchas de las trampas de este camino no pudieron preverse con anterioridad. Lograr un equilibrio adecuado entre la libertad creativa y la utilización fiscalizada y burocrática de medios públicos es algo que exige un penoso y exacto trabajo de raciocinio.

En este primer período hay un resultado incontestable: valiéndose de fondos recaudados entre los espectadores, utilizados como préstamos a las producciones, con exigencia de garantía comercial a las producciones eminentemente comerciales y como “préstamo especial” para los proyectos considerados valiosos, Focine ha facilitado la producción y realización de un número relativamente grande, tan grande como no había existido antes, de largometrajes colombianos argumentales. Un número suficiente como para hablar sin restricciones de un cine colombiano, independientemente de su calidad. La forma, la estética que estas películas han asumido es algo que depende,

naturalmente, del talento, la inspiración, los intereses, gustos y arbitrios de sus realizadores. Pero no sólo de ello. Como ningún otro arte el cine depende, en altísima medida, de sus condiciones de producción, de su estructura económica. Por esa razón la estructura misma de Focine, pero también la de nuestros sistemas de distribución y exhibición, son también "autores" de nuestras películas, las guían en buena parte en su estética y en su temática. Focine resolvió el problema de producción en cierta medida pero dejó sin solucionar una parte muy importante del mismo: cómo hacer que las películas colombianas fueran distribuidas y exhibidas adecuadamente. Focine no ha dispuesto de mecanismos para superar la enorme distancia entre el esfuerzo gigantesco de producción y realización y la casi imposibilidad de un mercadeo justo frente a los productos de monopolios multinacionales. Se llegó entonces a la absurda situación de producir largometrajes a sabiendas de que ni en el mejor de los casos serían rentables y, lo que es peor, condenados a desaparecer de la conciencia pública después de unos días mínimos de exhibición.

### ***¿SUBVENCIÓN AL ARTE O FOMENTO A LA INDUSTRIA?***

Esta contradicción existía desde el principio. Sólo que su verdadero significado afloró después, una vez alcanzado el momento de sobriedad que siguió a la exaltación de estar produciendo, por primera vez, largometrajes nacionales. Focine no definió desde un comienzo si era una entidad de subvención artística o una oficina de fomento industrial. Con una clara definición, cualquiera de las dos aproximaciones hubiera sido válida, si bien la segunda, en las condiciones actuales, presenta problemas adicionales muy agudos. Subvencionar una expresión artística, por el contrario, puede ser una necesidad en un país como el nuestro y, tal vez, la única manera de crear un cine relevante como cultura. En todo caso, se cometió un error al considerar al cine como un medio aislado y subsistente, en una época en que su inserción dentro del complejo mundo de la tecnología audiovisual y de la comunicación no puede ser pasado por alto. El clásico sistema producción-distribución-salas tiene hoy menos vigencia que nunca, y es necesaria una concepción mucho más amplia que incluya nuevas y más ágiles formas de producción y, sobre todo, la disponibilidad de variadas redes de exhibición de nuevo cuño. En Colombia llevamos treinta años con una televisión que pasa por alto olímpicamente al cine y con un cine que se empeña en existir sin la televisión. Otros canales, como la televisión por cable, todavía son ciencia-ficción para la mayoría de la gente y el mercado de videocasetes se ha dejado en manos de un comercio pirata y caótico. Por ello hay que saltar etapas y evitar fases que en otras latitudes se han demostrado problemáticas. Una industria convencional de cine es impensable para Colombia. En cambio puede crearse una producción constante y variada en video o en cualquier formato de cine, que tenga la suficiente agilidad para ser accesible por televisión, por casetes de video, por cable, por satélite, en salas alternativas en 16mm o también, naturalmente, en los cines corrientes. No abrir campo a estas posibilidades equivale a perpetuar una situación con películas fantasmas, con esfuerzos ingentes que no culminan.

Otros son los problemas del cine como expresión artística, como articulación relevante de individuos, de grupos, de la nación colombiana. En este caso el enfoque sobre un público de mayorías o minorías no es lo que cuenta, y más allá de estas consideraciones 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. Por su misma naturaleza, este cine puede no adecuarse fácilmente a los mecanismos de compra y venta, oferta y demanda y, por lo tanto, requerir un tratamiento de distribución y exhibición diferente. Por eso este tipo de cine debe ser subvencionado, se debe hacer posible su

existencia y acceso al público con métodos diversos de los del mercado cinematográfico normal. Este trabajo cinematográfico debe ser estimulado porque, a la larga, será el que eleve el nivel de calidad del mismo cine de consumo y, sobre todo, porque será la verdadera divisa, la comunicación de un país con sus ciudadanos y con otros países: se sabe más de Turquía por Yilmaz Güney que por los boletines de propaganda estatal o turística y la imagen de Bolivia le ha dado la vuelta al mundo en las películas de Jorge Sanjinés. Sobra decir que nos referimos a una imagen real y no maquillada, a una imagen con sus contradicciones y tensiones dialécticas. Ni *El taxista millonario* ni *La fuga* ni *La abuela* dicen algo fundamental, algo que pueda recordarse para siempre sobre nuestro país; en cambio las películas de un español, José María Arzuaga, sí lo dijeron en los años sesenta; sólo su precariedad técnica y la falta de canales de distribución impidieron que ya en ese entonces fueran el comienzo de ese cine personal y estéticamente válido del que venimos hablando.

### **LAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN, COAUTORES CINEMATOGRAFICOS**

Las películas de la era Focine tienen condiciones de producción muy semejantes. Sus realizadores se debaten con el mismo tipo de problemas, con los mismos fantasmas. Esos problemas definen su estética, su temática y su lenguaje. En primer lugar, no se parte de la necesidad de decir algo concreto, de plantear determinado tema de determinada forma, sino que se busca, por sobre toda consideración, hacer un largometraje. Muchos de esos realizadores han hecho estudios de cine en escuelas de otros países y llevan años en el lago viscoso del cortometraje de sobrepago. Sus compañeros de estudio de naciones con producción cinematográfica constante tienen ya a su haber varias películas, son profesionales, mientras que los nuestros están todavía buscando la "ópera prima". Se impone, por lo tanto el "ahora o nunca". La historia toma cuerpo de acuerdo con una extraña selección de destinatarios que, en primera instancia, no son ni el director mismo ni el público sino seres intermedios: los distribuidores y exhibidores. Luego viene la mezcla de ingredientes pensando en el millón de espectadores que en este país necesita una película para sobrevivir al salto al vacío que su producción implica: qué rostros deben ser incluidos que tengan suficiente fuerza de identificación para el público; cómo contar una historia suficientemente aséptica para que una censura para adultos no le robe el masivo público juvenil o, en caso contrario, cómo hacerla suficientemente atrevida para que un abundante público adulto supla la falta de niños y jóvenes; cómo conseguir unos protagonistas ya familiares al público por medio de la televisión, en qué medida mostrar estos personajes identificables de una manera que la pantalla chica no puede ofrecer, es decir de cuerpo entero y con un lenguaje desinhibido... Por lo que se refiere a los escenarios existe el síndrome del lugar público. Las historias transcurren en lugares fácilmente reconocibles. Se hace un catálogo de sitios y luego se van colocando en ellos las anécdotas. "Los directores ceden a la fascinación de los lugares públicos que producen el inmediato reconocimiento del espectador [...]. La realidad que no obedece de inmediato a ninguna idea, que no representa un valor social, parece no existir. La simple escalera, la calle anónima, la acera, el parque que no remite a ningún parque 'conocido', el apartamento real, el cafetín... el lugar que no posee una representación anterior y que, por tanto, obliga al director a construirlo con base en un conocimiento profundo, en cada gesto de los personajes"\* . Todos los ingredientes de la fórmula se mezclan con una actitud que es tanto deseo concupiscente como insano temor hacia ese factor del que va a depender el éxito y hasta el futuro del realizador: el público. Lo que se busca, de modo casi morboso, no es un contacto, no es un diálogo fecundo con ese público; se anhela sólo su asistencia, su "numerosidad". Cada espectador más es una cifra que va a acrecentar el número mágico, el momento fundamental en que los gastos

\* Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez, "Las latas en el fondo del río" en Cine, número 8, Bogotá, mayo/junio de 1982.



Carlos Benjumea abre las cortinas de un maquillado cine colombiano anterior a la "era Focine". *El taxista millonario*, de Gustavo Nieto Roa, (1979).

de la película se cubren y cada entrada adicional comienza a convertirse en ganancia. Sobra decir que esta meta no la alcanza casi nadie y que la situación es neurótica. Lo grave no es tanto que se esté perdiendo dinero tan estúpidamente sino que este sistema obligue a una estética bastarda, indigna de sus realizadores. Luis Alfredo Sánchez, Luis Ospina, Carlos Mayolo o Camila Loboguerrero son personas que, de buena gana, harían películas muy distintas de las que han tenido oportunidad de hacer en el largometraje colombiano. Son gente con talento real y sensibilidad que bien merecerían ser empleados en proyectos más personales e importantes. Todavía más grave es que ellos afirmen su conformidad con las obras que han realizado. En favor suyo afirmamos no creer en estas declaraciones. Un sistema diferente daría de su parte frutos mucho mejores. Lo otro es un mecanismo de defensa muy comprensible.

Los largometrajes colombianos realizados con financiación de Focine revelan innegable progreso técnico. El aligeramiento de equipos, las nuevas emulsiones fotográficas y los nuevos procesos de laboratorio facilitan una creación cinematográfica más profesional con menor esfuerzo y un buen número de realizadores y técnicos colombianos ha ido adquiriendo un oficio apreciable. En este sentido puede decirse que tanto el cortometraje de sobrepeso como el trabajo publicitario han sido una escuela útil. No podría decirse lo mismo en lo estético. El cine colombiano ha orientado sus fórmulas de producción por las de cinematografías industriales y ha creado una infraestructura de lujo que es inadecuada para nuestras condiciones. La conformación de equipos técnicos y artísticos es imitativa de la existente en el cine internacional de alto presupuesto, y como el nivel profesional de estos equipos es inferior al de ese cine, el resultado no es una intensificación de la calidad sino una onerosa burocratización. Los técnicos buscan agremiaciones al estilo del *studio-system* y las actrices y actores asumen la posición de *stars* no sólo en sus declaraciones y comportamientos sino en sus exigencias económicas.



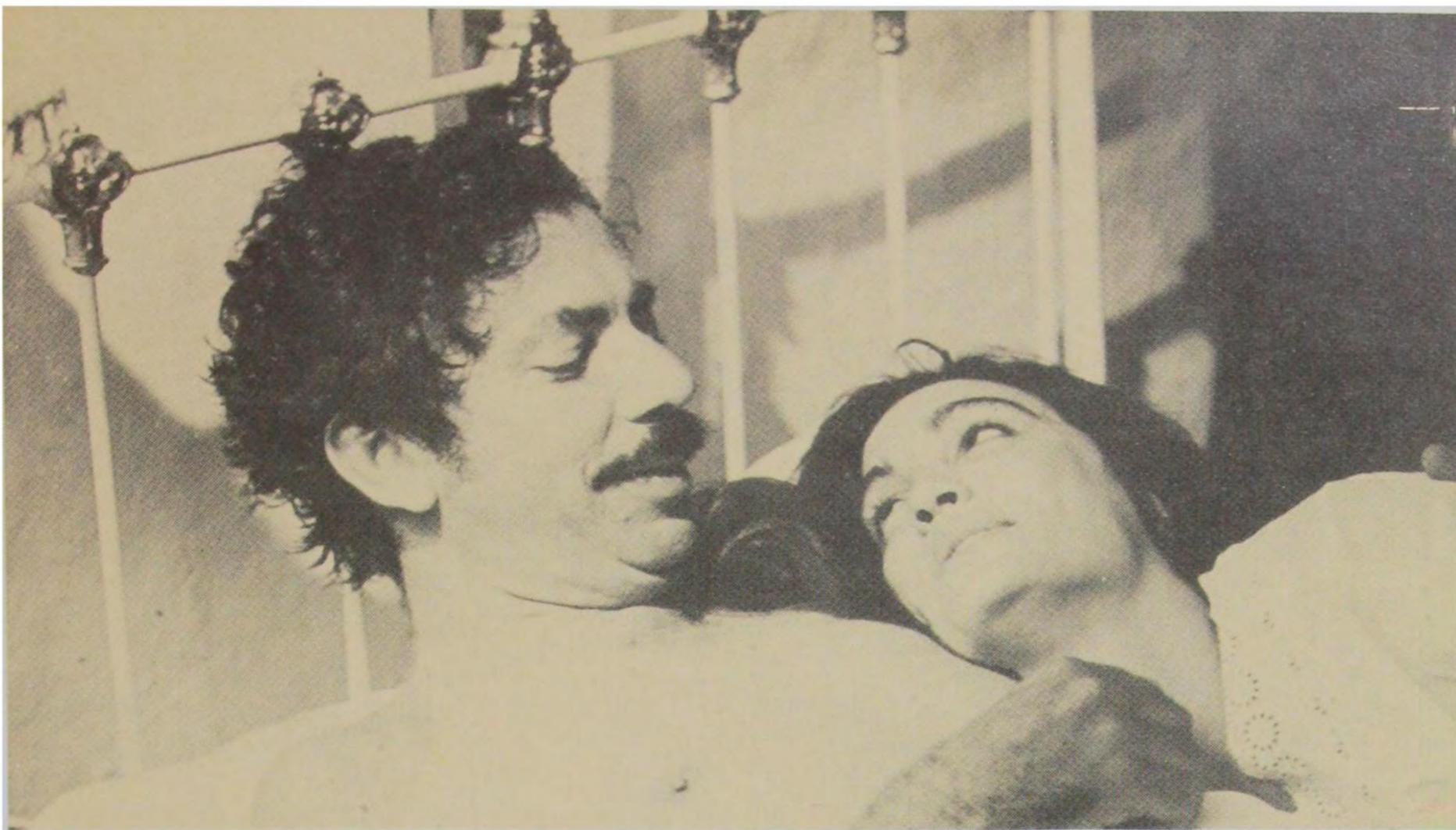
El sainete mexicano en el cine colombiano.  
*La virgen y el fotógrafo*, de Luis Alfredo Sánchez, (1982).



Pelea por el cine individual y creativo: un logro parcial de la película de Carlos Mayolo. *Carne de tu carne*, (1983).

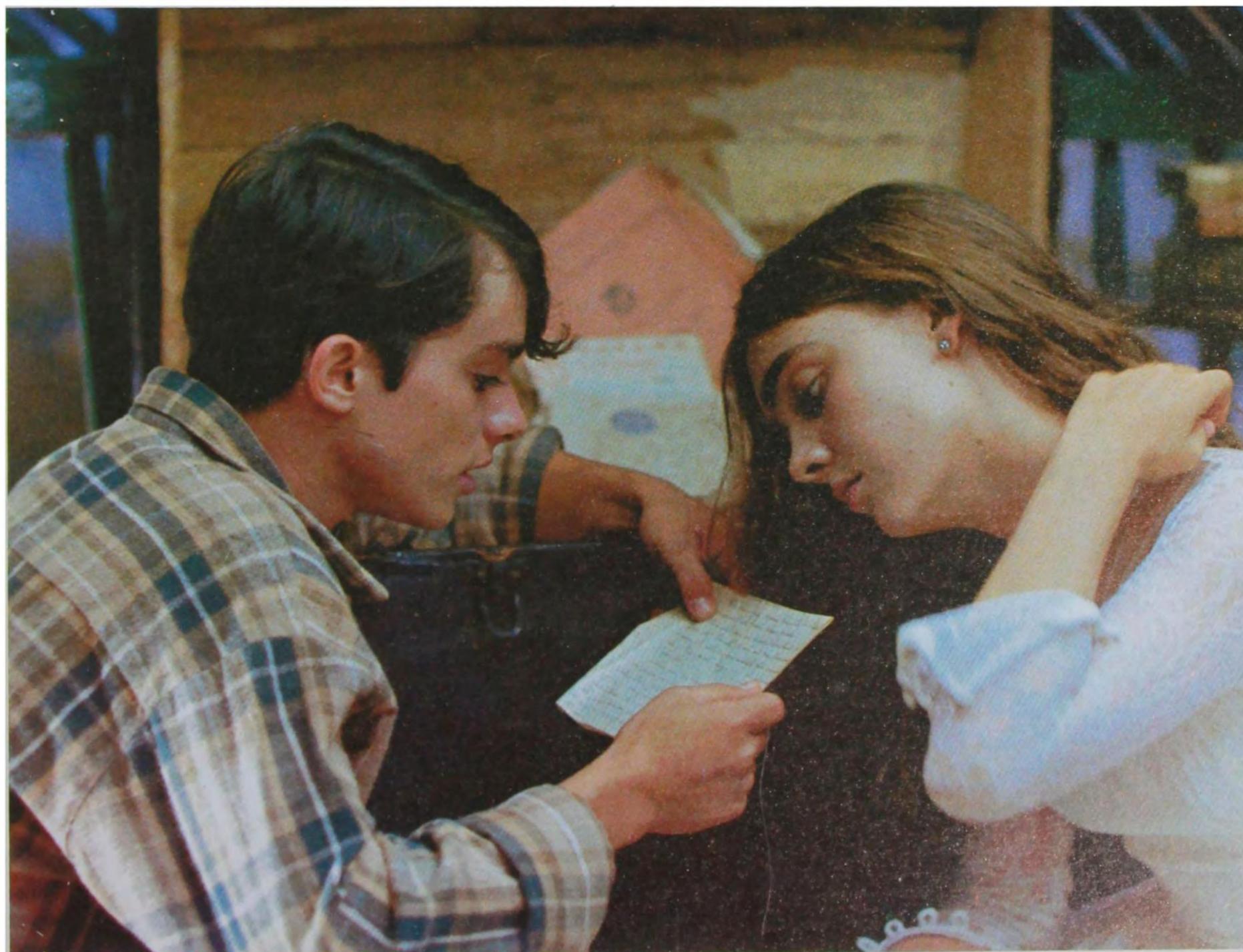
La bella enfermera asesina. Florina Lemaitre en *Pura sangre*, de Luis Ospina, (1982).





El héroe y la virgen: dos etiquetas en la cama. Franky Linero y Mónica Herrán en *La virgen y el fotógrafo*, de Luis Alfredo Sánchez. (1982).

La carta del primer incesto en *Carne de tu carne*, de Carlos Mayolo. (1983).





PAGINA OPUESTA

Cain y su presa no convencieron. Armando Gutiérrez y Marta Liliana Ruiz en *Cain*, de Gustavo Nieto Roa, (1984).

Escapándose del ejército y del hermano. Nelly Moreno y Diego Hoyos en *Con su música a otra parte*, de Camila Loboguerrero, (1983).

Cain (Martín) mira a través de la ventana a su hermano, Ernesto Cortés en *Cain*, de Gustavo Nieto Roa, (1984).





La actitud pionera de Arzuaga en los sesenta era muy diferente: actores, personajes, paisajes, constituían necesidades intrínsecas y se buscaban de acuerdo con las exigencias de una idea rectora, de una narración. Se trataba de una posición de autor. En Colombia es necesario conformar un esquema de producción adecuado a nuestras posibilidades, y a partir de ese esquema estimular una creatividad en los realizadores. De esta manera han nacido algunas de las cinematografías más importantes del mundo. En el cine colombiano actual se hacen con frecuencia cambios de escenario que no aportan ningún elemento narrativo nuevo y que encarecen fuertemente las producciones; hay improvisación, indisciplina y descuido en la preproducción y, por lo tanto, una gran falta de concentración en los rodajes. Todas estas fallas influyen tanto en el resultado estético como en el económico.

#### **LA ERA FOCINE: LOGROS PARCIALES**

El largometraje colombiano de la era Focine no es completamente satisfactorio. Es un hecho que hay que mirar fríamente y que es completamente explicable. Importante es que en varias de las películas de estos años hay logros, parciales pero completamente reales y, sin duda, apreciables. Positivo es el esfuerzo de algunas de estas películas por desentrañar raíces concretas en la compleja identidad del país. De un cine de ninguna parte hemos comenzado a caminar hacia un cine con acento regional pero sin localismos. En este campo el esfuerzo mayor ha sido del Valle del Cauca. Directores que habían sentado sus reales en Bogotá, hasta el punto de ser considerados como bogotanos, han vuelto a buscar su ambiente de origen: es el caso de Lisandro Duque y de Luis Alfredo Sánchez. Por su parte, Luis Ospina y Carlos Mayolo fueron siempre identificados con Cali y es notorio que sus largometrajes tengan uno de los resultados profesionales más altos logrados hasta ahora en Colombia. Mayolo y Ospina, surgidos del movimiento cineclubista y entrenados desde la adolescencia en historia del cine, géneros y formas, han realizado dos muy respetables intentos de fusión de estas tradiciones cinematográficas universales con la reflexión sobre la propia realidad vallecaucana y el ámbito caleño en particular. Tanto *Pura sangre* como *Carne de tu carne* son, por otra parte, películas que ilustran muy claramente la situación que hemos venido describiendo, la posición de un artista que tiene que buscar una fórmula de éxito que funcione y que, sin embargo, no quiere renunciar a su condición de autor y a expresar su propio mundo. El resultado de Ospina fue, por desgracia, lejano y mal articulado, pese a que hay momentos en su película que son fuertes y convincentes. Más cerca del equilibrio ideal estuvo Mayolo con *Carne de tu carne*, cinta en la que la parábola, el recuerdo, el mito, la actitud crítica y la poesía se funden muy bien. Por desgracia la compulsión de atarse a un género predeterminado y de respetar sus lugares comunes dio al traste con las posibilidades de sutileza y terminó banalizando la obra de un modo chocante; tanto más, cuanto la película muestra a Mayolo como un talento potente, con una concepción visual poco común y, sobre todo, con la capacidad de captar y dar estilo a nuestros espacios, a nuestros gestos, a nuestra realidad. Nunca como en *Carne de tu carne* se ha visto más cerca lo que podrían ser las imágenes más fuertes de un cine a la manera colombiana.

Un intento más explícito de buscar formas populares, basadas esta vez en las fórmulas latinoamericanas de entretenimiento, particularmente las del cine mexicano comercial, caracterizan a *La virgen y el fotógrafo* y *El escarabajo*. La primera en clave de sainete y la segunda de melodrama popular, buscan desde el comienzo un público más amplio. *El escarabajo* es, sin duda, la película más coherente de las dos y la que cuenta con una creación de personajes y de atmósferas más interesantes. Hay en esta historia un intento muy laudable de explorar los anhelos íntimos, las necesidades y los valores en que se mueve la gente de provincia. El problema es que, también

aquí, la serena contemplación de unos personajes y de su mundo por parte de un realizador, es aplastada por las presiones de superficie que lo obligan a montar un *show*, un espectáculo de anécdotas saturado de clisés que se toman por cultura popular. Tanto la película de Luis Alfredo Sánchez como la de Lisandro Duque son típicas de las fallidas exploraciones de nuestro cine y nuestra televisión en esa cultura popular. Lo banal y lo chabacano reemplazan al gesto auténtico, al mundo de los objetos reales, de los espacios, de la manera de ser característica del colombiano. En Lisandro Duque hay alguna presencia de cultura popular real, más que en Luis Alfredo Sánchez, pero sobre todo a nivel verbal. Ambas películas son particularmente descuidadas en lo que Kracauer llamaba “el rescate de la realidad física”. Ambas componen sus imágenes, seleccionan las relaciones entre personajes, lugares y cosas de modo indiferente y con frecuencia falso. Particularmente notorio es esto en *La virgen y el fotógrafo* con su índole de sainete, con sus personajes claramente colgados superficialmente sobre la imagen de unos actores conocidos, con su acumulación de figuras de estereotipo y situaciones interpretadas a la manera de *sketches* de teatro *amateur*. “El fotógrafo”, “la prostituta”, “el cura” no son nunca personajes de tres dimensiones sino etiquetas. En *El escarabajo* hay un esfuerzo mayor por matizar, no en todos los momentos ni en todas las situaciones, pero sí en la búsqueda global de colocar la historia en un contexto más real, más verosímil. Probablemente por razones presupuestales, tanto *La virgen* como *El escarabajo* tienen una ausencia grave de un elemento contextual fundamental: el pueblo, la gente, los personajes y las historias secundarias, los “armónicos” que le dan consistencia a una historia principal. En su condición de “fábula” *La virgen y el fotógrafo* podría prescindir de este contexto, pero en una historia como la de *El escarabajo* es algo que no puede eliminarse impunemente. Precisamente este elemento podría haberle dado a la película de Lisandro Duque una presencia que no tiene en su forma actual, la tragedia de su ciclista criminalizado hubiera sido el reflejo o el prototipo de otras muchas historias que se viven cotidianamente en ese rincón de provincia. En todo caso y, pese a que *El escarabajo* es una película malograda por sus mismas condiciones de producción, es, por lo menos tendencialmente, un cine en camino hacia una expresión cinematográfica característicamente colombiana. No así *La virgen y el fotógrafo*, que es más una corrupción y una esquematización de aspectos superficiales de nuestro modo de ser. Lisandro Duque, cuyo fuerte no es la concepción visual, asesorado debidamente en las imágenes y con un esfuerzo mayor de concentración y análisis, sumergiéndose más calibradamente en los personajes y en los ambientes, podría convertirse en el autor de un cine popular en el mejor sentido, de un retrato cinematográfico de Colombia más satisfactorio y menos populista.

*Con su música a otra parte* de Camila Loboguerrero ha sido una película más desconocida por la opinión que las de Sánchez y Duque. Sus ambiciones son más limitadas y, sin embargo, es una película que no carece de logros interesantes. El primer punto a favor es que no emplea el sistema de yuxtaposición de ingredientes de éxito sino que parte de unos personajes y su entorno. Lo que a estos personajes les sucede no es una historia orgánica y está en clave de comedia un poco grotesca, pero esas situaciones responden muy bien a un carácter real, a un tipo de persona muy bien definido y observado. En sí el ambiente elegido por Camila no es, propiamente, popular. Su gente es pequeña burguesía, es esnob bogotano en su propio caldo, es un mundo estudiantil y de pequeños empleados, con los sueños absurdos y las contradicciones que pueden esperarse. Obviamente que esto es una parte muy limitada y no la más sobresaliente de la realidad colombiana, pero es claro que la directora conoce bien este mundillo y sabe describirlo con sarcasmo pero también con ternura y simpatía. Con todo, más positivo aún en la película es que su descripción de este mundo es eminentemente

visual y no verbal. *Con su música a otra parte* es la primera película colombiana de esta generación, junto con *Carne de tu carne*, que toma en serio lo visual como elemento narrativo. En las otras películas que hemos mencionado la imagen es sólo el puente, la armadura necesaria y convencional que soporta nuestra tradicional expresión retórica. A veces se me ha ocurrido que el problema fundamental del cine colombiano es esta enorme, hasta ahora incurada falta de tradición visual. Colombia es un país sin imágenes, transmitido oralmente, un país con una televisión que es como un ojo ciego, un medio con treinta años de existencia que todavía funciona como la radio, un país con un bosque de antenas radiales que transmiten palabras ininterrumpidamente. El tener uno o dos pintores importantes no ha contribuido en nada a crear una Colombia de imágenes, máxime cuando la mayoría de esos pintores abandonan muy pronto la búsqueda y se crean un gueto visual en tierra de nadie, un estándar uniforme para uso de museos y galerías. Camila Loboguerrero estudió artes plásticas. Su generación es la de Marta Traba y Beatriz González y su formación se muestra en su película sin ser penetrante. Con un poco de atención uno nota el cuidado que ha habido en la elección de los objetos, de los ambientes, de la apariencia de las personas. *Con su música a otra parte* es la primera película cómica hecha en nuestro medio donde los personajes superan el sainete de corte televisual y se convierten en seres capaces de transmitir emoción.

#### **CAÍN Y CÓNDORES: LA AMBICIÓN CULTURAL**

En un país donde la tradición literaria tiene más raigambre que la visual, es más que lógico que se busque en las novelas clásicas un apoyo que le confiera dignidad y relevancia cultural a nuestros largometrajes. El experimento de la televisión con *Tiempo de morir* está fuera del ámbito de este artículo, pero *Caín* de Gustavo Nieto Roa y *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden son proyectos en cuya realización desempeñó un papel importante el peso de su trasfondo literario. Es llamativo, por ejemplo, el hecho de que sea una película de Nieto Roa, quien coherentemente ha venido representando en Colombia la defensa de un cine de entretenimiento y consumo fácil, la escogida por Focine para iniciarse como productora total, asumiendo todos los riesgos. El cine de Nieto Roa fue considerado durante mucho tiempo como la única fórmula comercial garantizada, pero analizando la cosa un poco más a fondo se ha visto que también este cine, pese a una taquilla más amplia, tiene que luchar con las mismas dificultades estructurales y que no es tanto el tema o la calidad de la película lo que cuenta sino la estrechez de oportunidades de nuestro cine frente a un mercado dominado por un monopolio multinacional de distribución y uno nacional de exhibición. Con *Caín* parecen haberse pasado por alto estas dificultades estructurales y se jugó a la fórmula de combinar seriedad cultural con atractivo comercial. La cantidad invertida en *Caín* es la mayor que haya tenido una producción exclusivamente colombiana y el rechazo por parte del público hizo que todas las ilusiones se vinieran abajo definitivamente. Cultural y estéticamente *Caín* es una película, por lo menos, inepta. No es el caso discutir aquí la calidad de la obra literaria de base, pero puede decirse que la adaptación es superficial, empobrecedora, sin la mínima sensibilidad para captar sus temas fundamentales. A diferencia de los otros largometrajes que hemos venido discutiendo, *Caín* no es una contribución, ni siquiera parcial, al cine colombiano que vamos buscando. En su forma narrativa, en la dirección de actores, en el tratamiento de la historia y de sus implicaciones en la historia del país, es un paso atrás de una ingenuidad desconcertante. El problema no es que una película como *Caín* exista y se exhiba, sino que se haya seleccionado este proyecto entre otros para recibir el apoyo masivo e incondicional del organismo de fomento cinematográfico del Estado.



alpables, en *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, (1984).

armas de los 'pájaros' en el primer largometraje de Francisco Norden. *Cóndores no entierran todos los días* (1984).



# Para él, matar es una cuestión de principios.

*"La irresistible ascensión de un hombre ordinario, católico ferviente, buen padre, buen esposo, empleado modelo, hacia el terror, el cinismo, la violencia fría y calculada. Una obra maestra".*

(Nice-Matin, Nice.)

*"Norden desmonta el engranaje que hace de un hombre aparentemente sin envergadura, un asesino político".*

(Le Monde, Paris)

*"Norden puede convertirse en uno de los cineastas más importantes de América Latina".*

(AFP, Paris, 20.5.84)

*"Una época de tinieblas... un pequeño empleado de librería, asmático y cruelmente fanático".*

(Ciné Revue, Paris)

*"A partir de honorables principios morales, él se transforma en un siniestro criminal".*

(Le film français, Paris)

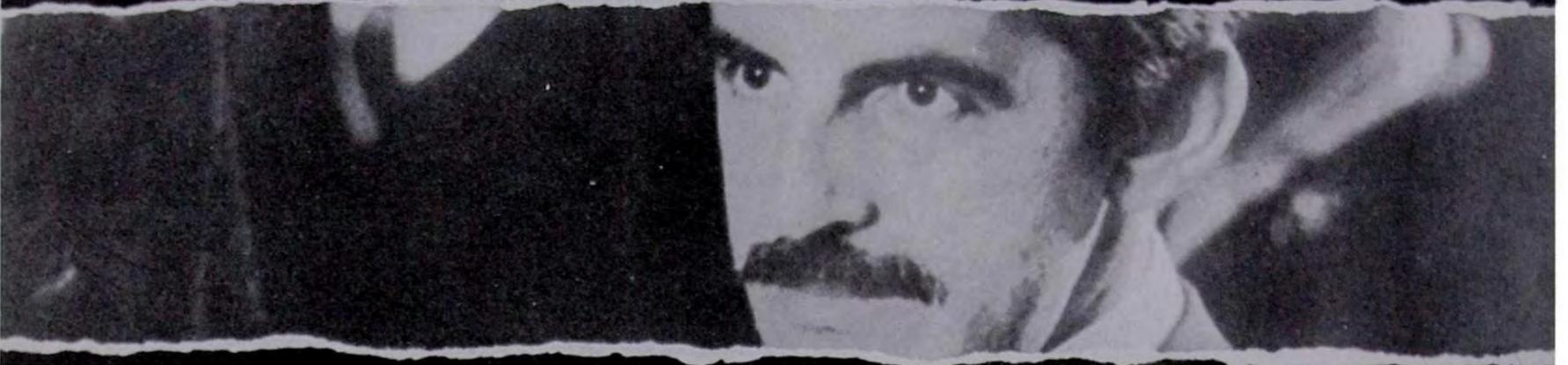
*"Frank Ramírez es apropiadamente repelente en el papel central".*

(Variety, Los Angeles)

*"Una interpretación fuera de serie, la de Frank Ramírez, un actor con una presencia inolvidable".*

(AFP, Cannes, 19.5.84)

Seleccionada por el Festival de Cannes entre cientos de películas de sesenta países.



Frank Ramírez

en

# CONDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DIAS

Una película de Francisco Norden.

Basada en la novela "Cóncores no entierran todos los días"  
de Gustavo Alvarez Gardeazábal.

Con Isabela Corona, Diego Alvarez, Antonio Aparicio, Rafael Bohórquez,  
Ramiro Corzo, Luis Chiappe, Santiago García, Juan Gentile, Vicki Hernández,  
Víctor Morant, Manuel Pachón, Carlos Parada, Humberto Quintero,  
Edgardo Román, Jairo Soto.

Director de fotografía: Carlos Suárez. Director de Producción: Iván Soler.  
Producción: Procincor Ltda. Dirección: Francisco Norden.



*Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, comparte con *Caín* la ambición cultural. También esta película busca, como su novela de base, decir cosas muy importantes sobre nuestra identidad y nuestra historia. Esta pretensión la habían tenido, en parte, Carlos Mayolo y Luis Ospina, enfocando sus historias de terror como parábolas de nuestro feudalismo y de nuestra violencia política. La película de Norden tiene a su favor una concienzuda y larga preparación de años. Es la película anhelada por un director que tiene una sólida formación académica, una larga experiencia en el cortometraje y en el documental, que se ha caracterizado por su pulcritud en los trabajos realizados y que ha tenido la oportunidad de aprender de los errores cometidos por sus colegas y asesorarse bien técnica y estéticamente. El resultado es una película importante para el país, estéticamente válida, interesante para un público relativamente amplio, de un nivel técnico alto y de un interés universal que permite su acogida en otras latitudes. *Cóndores no entierran todos los días* no es una película completamente lograda y ante un análisis detallado revela errores sobre todo de concepción narrativa y de desarrollo, así como otros atribuibles a nuestro estilo de producción, en el que cada realizador tiene que crearse sus propios medios a falta de una infraestructura. A diferencia de *Carne de tu carne*, *Cóndores* peca de cierta frialdad y, lo que es peor, de una falta de ideas originales, de toques personales del autor. Norden ha realizado su trabajo con un oficio a veces impecable pero nunca con genio e inventiva. En todo caso, ha logrado una pieza de cine que podrá ser recordada como punto de referencia y, con suerte e inteligencia, de partida para otras realizaciones. Pero incluso una película como ésta, que resuelve en parte planteamientos estéticos y temáticos, está sometida al problema de todas las otras películas colombianas, sean ellas productos de consumo o expresiones artísticas importantes: todas ellas son sometidas a un tratamiento discriminatorio frente a los productos del cine multinacional. Todas sufrirán los bajos precios de las entradas a cine en Colombia, la mala distribución y exhibición y la falta de canales alternativos.

#### **FUTURO CONDICIONAL**

Hemos considerado algunas de las películas colombianas de largometraje, particularmente aquellas que despertaban determinado tipo de expectativa, es decir, las que pueden de algún modo ser consideradas expresión personal de un autor. Naturalmente que estos no son los únicos largometrajes que se hacen en Colombia. En determinado momento se pensó que el cine podía ser una inversión interesante y tanto los que habían aprovechado como negocio rentable la legislación de sobreprecio al cortometraje, como otros nuevos inversionistas, llegaron atraídos por el olor de la miel. El cine colombiano de consumo es de ínfima calidad, pero no hay duda de que existe. Interesante es la actitud de desconcierto que Focine ha asumido frente a este cine. La falta de definición que aqueja a Focine desde su constitución, por la cual no se sabe si el objeto es fomentar productos comerciales con buen potencial de taquilla o subvencionar productos de calidad artística, ha llevado a la compañía a políticas contradictorias y le ha deparado a sus funcionarios más de un dolor de cabeza. El caso de *Caín* es el ejemplo más patente.

Es necesario que sobre Focine haya un debate a fondo, sobre principios, sobre criterios y sobre políticas de fomento o subvención. Focine debe ser una entidad que haga posible, con el dinero de los espectadores que le está confiado, un cine libre, expresión de sus autores y no de difusión oficial. Importante es que sea una entidad desburocratizada, despolitizada, ágil, con unos estatutos que sean fruto de un amplio y especializado debate, unos estatutos que hagan justicia a las formas diversas y a veces opuestas del cine y que le abran perspectivas tanto al cine que se vende con facilidad



Gladis Potes (Isabela Corona) se aleja del 'Cóndor' León María Lozano (Frank Ramírez), después de que éste le pide un puesto en el mercado del pueblo. *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, (1984).

y gusta ampliamente, como al cine difícil, creativo y de rompimiento, que necesita más tiempo y otras condiciones para obtener su público; unos estatutos y un sistema de producción, distribución y exhibición que les haga justicia tanto a las comedias de Nieto Roa como a las animaciones de Fernando Laverde, tanto al cine antropológico en blanco y negro y de 16 milímetros de Rodríguez y Silva como al cine de terror de Mayolo; unos estatutos y un sistema que permitan que Pepe Sánchez pueda hacer *El chinche* en la televisión sin las limitaciones de tiempo y dinero que el absurdo sistema de licitaciones le impone; unos estatutos y un estilo que fomenten en Colombia géneros difíciles como el documental, inéditos como el experimental o subvalorados como la animación; una política global de cine que busque legislaciones inteligentes en favor del cine nacional. Este Focine es el único que puede hacer surgir un cine colombiano en el único sentido en que vale la pena tenerlo: como parte integral de nuestra cultura, como instrumento de expresión artística, como recreación inteligente y creativa. Los esfuerzos en favor de este cine deben ser concertados, iluminados por las nuevas posibilidades tecnológicas, libres de encallamiento en concepciones tradicionales.