

decidido empuje en *Asalto* (1968) sobre la toma de la Universidad de Bogotá por los militares. Álvarez usa el montaje de fotos fijas con sencillez y vigor. *Colombia 70* utiliza también la dialéctica del choque entre miseria y opresión, mientras *¿Qué es la democracia?* (1971) analiza las debilidades de la democracia sólo formal, con la misma fuerza casi didáctica. Poco después, Álvarez y su equipo fueron encarcelados como «terroristas». Tras 18 meses de cárcel y procesos militares, fueron liberados sin cargos en 1974. Vuelve a su tarea con *Los hijos del subdesarrollo* (1975), donde su análisis político-social se concentra en la situación de la infancia. Poco después es detenido por breve tiempo y luego decide emigrar (a México y Berlín Occidental). A su regreso hace algunos documentales de encargo, pero no vuelve a ejercer su crítica de otrora. Quizá, como comentó Peter Schumann³ «porque ya había pasado la etapa del cine militante».

Marta Rodríguez y Jorge Silva son dos nombres esenciales para el cine colombiano documental. Su primer film, *Chircales* (1972) que les llevó cinco años de trabajo, analiza la situación de una familia y a través de ellas las condiciones de explotación extrema que sufren amplias capas de la población. En principio, ambos realizadores se proponían usar el cine para sus estudios etnológicos, pero en la práctica su profundización deriva hacia el documental político. Marta Rodríguez y Jorge Silva, que siempre dirigen juntos, utilizan pronto su trabajo hacia formas más complejas su descripción de la vida y circunstancias de la población india (*Planas-Testimonio de un etnocidio*, 1971; *Campesinos*, 1975) hasta desbordar el concepto tradicional del documental en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) hasta incluir elementos de ficción para representar el pensamiento indio, su relación con mitos y leyendas como instrumento de su posición frente a la realidad. Estos films, especialmente el último, son uno de los más interesantes ejemplos de la evolución del cine testimonial latinoamericano.

Asimismo se creó en 1980 la FOCINE (Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia), que mediante un impuesto de 2,50 por ciento sobre la taquilla, aseguraba hasta el 70 por ciento del coste de las producciones.

Sin embargo, pese a ciertos proyectos interesantes, el número y la cantidad de films no creció tanto como se esperaba, entre otras cosas por la escasa recuperación del mercado (la entrada de cine es muy barata) y por la competencia aplastante de la exhibición extranjera.

Algunos realizadores, sin embargo, lograron ciertos éxitos señalables, como Dunay Kuzmanich (*Canaguaro*, 1981); Luis Ospina con *Pura Sangre* (1982), un irregular pero interesante intento de hacer, con un tema de terror, una alegoría de la sociedad insaciable; Luis Alfredo Sánchez, con una comedia delirante (*La virgen y el fotógrafo*, 1982) y Francisco Norden, autor de *Cóndores no entierran todos los días* (1984), una notable pero quizá demasiado aséptica historia de la violencia de principios de los años 50. Para el espectador no local se puede escapar la dimensión política de esa época de terror, apenas insinuada.

Se podría añadir a esta breve lista a Ciro Durán, director de un espectacular largometraje documental sobre la infancia abandonada en Bogotá (*Gamin*, 1978) y Gustavo

³ Peter B. Schumann: Historia del cine latinoamericano. Legasa, Buenos Aires, 1987.

Nieto Roa, autor del mayor éxito comercial del cine colombiano con *El taxista millonario* (1980).

Pero quizás el más talentoso cineasta de esta generación sea Carlos Mayolo, cuyo primer largo argumental, *Carne de tu carne* (1983) es un intento, casi surrealista, de abarcar la decadencia de una clase latifundista a través de una historia de incesto entre hermanos que al fin se convierten en vampiros. La alegoría social evidente no perjudica, sin embargo, la fuerza imaginativa del autor. Recientemente, Mayolo realizó *La mansión de Araucaíma* donde otra vez convoca a sus fantasmas, esta vez a través de la novela de Álvaro Mutis.

Los intentos del cine espectáculo

Obviamente, esa concepción del cine se aparta radicalmente del espectáculo, cuya debilidad como posible industria dejaba pocas posibilidades para obras de compromiso y expresión. En 1972 se reglamentó en parte una ley de protección y fomento que —al revés que en otros países— se concentró en el apoyo al cortometraje. Por ella se establecía la obligatoriedad de exhibir un corto colombiano por cada estreno extranjero de largometraje. Además se creó un impuesto al boleto de entrada, del cual un 50 por ciento revertía al productor del cortometraje.

Esta medida produjo una verdadera avalancha de películas de muy variopinta factura, con un promedio anual (hasta 1980) de unos 70 cortometrajes, de los cuales muy pocos tenían cierta calidad. Quizá su mayor logro fue el acceso al cine de muchos realizadores nuevos, pese a que la motivación era generalmente la ganancia.

Otras disposiciones de la ley de fomento, como la obligatoriedad de asegurar 30 días de exhibición al año de películas colombianas en todas las salas del país, provocaron cierto ascenso en la producción de largometrajes de argumento.

Uruguay y Paraguay: apenas con huellas

Uruguay, el pequeño país rioplatense, con poco más de dos millones de habitantes, difícilmente podía alimentar una industria cinematográfica, ni siquiera en una producción regular de algunos pocos films de largometraje, si bien un estudio funcionó en Montevideo, casi siempre en relación con algunas coproducciones con la vecina Buenos Aires. Pero con una elevada frecuentación de espectadores y un número de salas proporcionalmente grande, la afición al cine adquirió rasgos muy particulares. Durante muchos años, gracias a su prosperidad y elevado nivel de educación, Uruguay se convirtió en un original paraíso de la cultura cinéfila, fomentada desde extensas secciones de cine en los principales periódicos.

El sofisticado balneario de Punta del Este poseyó un Festival Internacional de Cine, el primero de América del Sur, que subsistió bastante tiempo. Allí la muy informada crítica uruguaya inició el descubrimiento de Ingmar Bergman en 1951, cuando aún era ignorado o subestimado por sus colegas europeos. En una revista (*Film*) patrocinada por uno de los poderosos cineclubes de Montevideo, Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal escribieron los primeros ensayos serios sobre la obra del director

sueco. Es muy probable que esta cultura y esta afición al cine de calidad agrupara más espectadores eruditos que cualquier otra capital del mundo, si se toma en cuenta su población. Los cineclubes y la Cinemateca hacían del público uruguayo uno de los mejores abastecidos del continente, actualizado además por una exhibición libre de censuras. Era habitual, por ello, que numerosos cinófilos argentinos viajaran el corto trayecto entre Buenos Aires y Montevideo para ver películas censuradas en su país, sobre todo en el período del primer y segundo gobierno de Perón. Aún antes, durante la segunda guerra mundial, verdaderos negocios turísticos crecieron con buques especiales que atravesaban el Río de la Plata para ver *El gran dictador* de Chaplin, prohibido en Argentina a instancias de la diplomacia alemana...

Más allá de las anécdotas, esta afición al cine no pudo reflejarse por las razones antedichas, en una cinematografía propia. El largometraje nunca superó las dos películas anuales, generalmente realizadas por argentinos. En cambio hubo algunas realizaciones documentales o experimentales de cortometraje. Entre las primeras, dos films del documentalista italiano Enrico Gras, que luego se trasladó a Buenos Aires, *Artigas, defensor de los pueblos* (1950) y *Pupila al viento* (1949), con guión de María Teresa León y Rafael Alberti, cuyo texto leían ellos mismos.

Salvo las precoces experiencias del cine mudo (la primera película uruguaya es de 1896) y esporádicas producciones «en tránsito», que como se ha dicho antes eran generalmente de producción argentina, en la época sonora sólo puede hablarse de un reflejo auténtico y serio de alguna característica propia con *Un vintén p'al Judas* (1959) de Ugo Ulive, que ya había hecho películas amateurs. Relacionado con el activo movimiento del teatro independiente, Ulive realizó esta película no comercial, de 50 minutos, en cooperativa. Pero obviamente, este esfuerzo no tuvo secuelas de difusión comercial.

El mismo Ulive realizó en 1960 un irónico montaje sobre la crisis que amenazaba la antigua prosperidad de la «Suiza de América».

Mario Handler, antiguo asistente de Ulive en *Un vintén p'al Judas*, y que había estudiado en Europa, dirigió en 1965 un Instituto de Cine Científico del Uruguay y paralelamente realizó *Carlos*, un interesante medimetro sobre una especie de vagabundo. Más tarde, en 1968, reflejó la progresiva y amenazante crisis social y política del país en *Me gustan los estudiantes*, primer ejemplo de un cine militante.

La situación que describían éste y otros films militantes, desembocó en 1973 con la toma del poder por los militares y el aplastamiento censorio de todo intento de cine político. Mario Handler y otros emigraron a diversos países. Handler se radicó en Venezuela, donde ya residía desde hacía tiempo Ugo Ulive.

Poco quedó de esos esfuerzos incipientes, que no pudieron repetirse. Dentro del empobrecimiento general y la censura política del régimen militar, hasta disminuyó el cine extranjero de calidad que había señalado las pantallas comerciales uruguayas. Sólo permaneció una isla, la Cinemateca Uruguaya, que cuenta con más de diez mil socios. Con ese único sostén económico, la Cinemateca mantiene cuatro salas con programación regular, una de ellas dedicada exclusivamente al cine iberoamericano, y publica una revista de rara regularidad de aparición. Por supuesto, posee un amplio archivo de películas admirablemente conservado.