

## REPRESENTACIONES DE LOS SUBALTERNOS EN EL CINE COLOMBIANO DE LOS AÑOS SESENTA<sup>1</sup>

Laura Lizeth Pinto Molina<sup>2</sup>

### Resumen

En este artículo se presentan resultados parciales de una investigación más extensa, dada de la fuente fílmica como documento histórico, en donde se rastrearon y analizaron las representaciones que se hicieron de los subalternos en el cine colombiano de la década del sesenta; para visibilizarlos y entender como fueron vistos por los realizadores, pero también por el pueblo espectador y los gobiernos de turno.

**Palabras claves:** Subalternos, hegemónicos, cine colombiano, fuente fílmica, años sesenta.

### Abstract

This article presents partial results of an exhaustive investigation, from the film source as a historical document, where the representations made by the subordinates in the colombian films in the sixties were researched and analyzed; for observe and understand, how they were seen by the filmmakers of that time, the viewers and the incumbent governments.

**Key words:** Subaltern, hegemonic, colombian cinema, filmic source, 1960s.

---

<sup>1</sup> Este artículo es una síntesis del Trabajo de Grado para optar por el título de Historiadora de la Universidad Autónoma de Colombia, finalizado en el 2015.

<sup>2</sup> Historiadora de la Universidad Autónoma de Colombia.  
Dirección electrónica: pintomolina.laura@gmail.com

## Introducción

El cine es un medio capaz de explicar el pasado y el presente de las sociedades donde se crea, evidenciando sucesos y emociones de maneras distintas a lo que otros soportes pueden brindar; es por ello que se convierte en una tarea vital que los historiadores giremos nuestra atención a las creaciones fílmicas y las empezamos a consultar con mayor regularidad como fuente primaria.

Por lo cual, se decidió dar un paso en dicha dirección y analizar la cinematografía colombiana de la década del sesenta para reconocer los actores sociales de la historia nacional, e indagar, concretamente, las representaciones que se dieron de los sujetos que se vieron sometidos por entes de poder y no se les dio un pleno reconocimiento en la sociedad; a quienes para esta investigación denominamos *subalternos*.

Entonces, para dar respuestas, se partió de la historia social y cultural, sumando la teoría del Realismo, propuesta por el cineasta Siegfried Kracauer (1989), en la que se apunta a un análisis integral dividido en dos partes, Formal: lo técnico y semiótico del filme; e Instrumental: uso ideológico de las películas y los elementos sociales colindantes. Todo, acompañado de la revisión de prensa regular y revistas especializadas -cultura y cine-, para obtener información sobre el interés del público y los gobiernos de turno.

Dado esto, solo resta extenderle una invitación al lector a involucrarse en un mundo de planos, escenarios y personajes ubicados en un tiempo pasado, a través de las siguientes páginas.

### 1. Los años sesenta: Década de cambios sociales y cinematográficos

De 1960 a 1969 confluyeron varios factores que llevaron a grandes rupturas, en que se presentó un quiebre en el actuar, pensar, pero sobretodo, en las formas de exponer las inquietudes y malestares sociales, cambios que también se dieron en la narrativa cinematográfica con la aparición de *nuevas olas* (Saudoul, 1972, p 830), donde los cineastas evidenciaron su compromiso social, dinámica de la que Colombia no fue ajena, y dentro de un ambiente de inconformismo, donde la protesta social iba en incremento, con manifestaciones civiles ante los mandatarios del Frente Nacional (Hartlyn, 1993, p 158), se intentó hacer un tipo diferente de cine, aunque fuera de manera algo tímida, pues la producción cinematográfica colombiana era de las más relegadas en comparación a otros países de Latinoamérica; no se contó con escuelas de cine sino hasta finales de los años setenta, la técnica era muy básica y en la narrativa y el estilo no se contaron con un sello propio.

El cine comercial era la copia rústica del mexicano, y en el momento de efervescencia de nuevos cines, tampoco existió, en sentido propio, el nuevo cine colombiano; apenas se dieron intentos como el de “los maestros” y “el grupo”, conformados por realizadores quienes plantearon ideas traídas de los países donde se prepararon y aportaron al intento de hacer un cine propio y de protesta; más militante en el caso de los segundos.

Sin embargo, en Colombia siguió primando el cine comercial, sobre todo traído de otros países o realizado en el país por extranjeros; lo que se constata en un texto del crítico y realizador de cine de la época, Carlos Álvarez:

“Lo significativo de este periodo es que ya han vuelto los hombres que fueron a Europa y Estados Unidos a estudiar; pero vienen a hacer cine publicitario de cortometraje documental mientras que todos los largos son confiados por los productores colombianos a directores extranjeros”. (Álvarez, 1989, p 40)

Aun así, según *Proimágenes* la producción nacional aumentó, y de seis largometrajes en los años cincuenta, pasó a treinta y seis en los sesenta; para esta investigación se tomaron diez de estos –los conservados, pues la mayoría se perdió o no están restaurados-. Por tanto, a continuación, entraremos a la exposición de los elementos encontrados tras la visualización de esas piezas filmicas.

## 2. Subalternos en el cine nacional

Empezaremos por ahondar en el concepto de subalterno, a partir de la definición de Ranajita Guha (1996), quien en el prefacio a *Estudios subalternos* expresa:

“La palabra 'subalterno' (...) Será utilizada (...) como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad (...), ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o en cualquier otra forma (...) Reconocemos, por supuesto, que la subordinación no puede entenderse excepto como uno de los términos constitutivos de una relación binaria en la que el otro es la dominación, ya que los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de los grupos que gobiernan”(p. 24)

Así, queda claro que no son grupos homogéneos o clases socio-económicas específicas, por lo que no todos están en condición de subalternidad por las mismas razones, pues el estado de dominación, dada la dualidad hegemonía/subordinación, se da de distintas maneras, por no ser los poseedores del poder cultural, económico, político, social, etc.

Teniendo en cuenta lo anterior, se rastrearon los subalternos, así como su relación con los hegemónicos, y para exponerlos de manera más clara, decidimos dividir las películas en tres grupos, determinados por: el manejo de temáticas, los discursos y, por supuesto, la manera de exponer a los sujetos que decidieron llevar a la pantalla.

### 2.1. Primer grupo: Cine comercial

Así, el primer grupo conformado por películas colombianas con una marcada influencia extranjera de cine comercial, especialmente mexicano y estadounidense, caracterizados por ser filmes con los que, al parecer, simplemente se buscaba proyectar historias sencillas de entretenimiento, sin mayor aporte al análisis o crítica de la situación del país. De las diez piezas cinematográficas del estudio, cuatro las agrupamos aquí; cabe resaltar que todas

fueron dirigidas por extranjeros, y dos de estos filmes se realizaron en coproducción con México.

**-San Andrés isla de ensueño (Director: Kerk, 1962):**

Esta película presenta como sus personajes principales a dos parejas: Carmen y Jorge, Eulalia y Pedrito; miembros de estratos altos de la sociedad bogotana. Sin embargo, aunque las mujeres eran de clase alta, se puede dar un valor de subalternidad pues estaban al servicio del hombre, por lo que estaban bajo un dominio en el ámbito cultural, por condición de género.

Afirmación a la que se llega tras notar que en este filme primaban las escenas con diálogos que exponían la necesidad de estas mujeres de tener marido para valer en la sociedad, muestra de ello es Eulalia, quien fue a San Andrés “a pescar esposo porque en la capital están escasos”, pues no se quería quedar “para vestir santos, prefiero desvestir borrachos y sé que aquí encontraré mi príncipe azul”.

Y por la misma línea se evidenció la función como objeto de todas las mujeres que aparecieron en cuadro. Situaciones que se pueden ejemplificar con escenas como cuando el personaje de un comediante se estaba registrando en un hotel, vio a una mujer y le preguntó a la recepcionista si era “¿mercancía importada?”, a lo que la empleada le respondió con igual ánimo: “¡no, industria nacional!”; o cuando el comediante y el dueño del hotel pretendían a una viuda que estaba allí para pasar la pena, porque consideraban que al estar sola, por lo mismo desamparada, necesitaba quién la protegiera. Sin embargo, esta clase de dominación se expuso de forma inconsciente, pues evidenciarlos como sujetos sometidos no pareció ser el fin del director con esta película.

**-Las hijas de Elena (Director: Cardona Jr., 1964):**

Comedia en coproducción con México, que cuenta la historia de tres hermanas: Elena Bertha, Elena Marta y Elena Humberta; quienes querían verse femeninas y sensuales para conseguir marido, pero su realidad era vestirse con overoles y botas de caucho, por orden del papá, quien no pretendía que los hombres las pretendieran. Ellas sólo pensaban en el amor y los príncipes azules, que, a su pensar, debían ser borrachos que las maltrataran, esto fue manifiesto en la escena de la lectura del testamento de su tía recién muerta, donde la condición para reclamar la fortuna era casarse con “hombres puros”, por lo que protestaron: “queremos casarnos con hombres parranderos, borrachos y jugadores”.

Es por lo que, en el análisis de esta película, se reitera que los personajes de las mujeres son subalternas, así no fueran de clase baja; ya que estaban sometidas a la función social de la mujer que la validaba ante la sociedad si se convertía en ama de casa, esposa y mamá. Así, desde la primera escena hasta el final, cantaban sobre el amor y encontrar hombres fornidos que las llevaran al altar, “soñar con un hombre que me sepa amar”; y tener la posibilidad criar varios hijos: “más plata, más hijos cuando se casen”. Por eso, cada vez que veían un hombre, empezaban a gritar emocionadas: “un hombre, ¡un hombre!”; porque tenían la

idea que si el papá no las dejaba casarse estarían solas y tristes para siempre, no en vano en una escena, el espíritu de la madre muerta de las Elenas se apareció y le dijo al padre: “cásalas y hazlas felices”.

Se enamoraron de tres galanes, que al reunirse entre ellos hablaban de las fiestas a las que irían a conseguir mujeres “como los machos lo hacen”. Por lo que hasta las procesiones religiosas de Popayán eran una oportunidad para conquistar muchachas.

Es así como se puede exponer que la posición de subalternos/hegemónicos implícita en esta película es dada por el género, donde el hombre es el dominador y la mujer la dominada.

**-Y la novia dijo (Director: Dell’Era, 1964):**

Esta comedia la protagonizan *los tolimenses*, personajes cómicos populares en Colombia, a quienes muestran como pobres e incultos, que no saben cómo comportarse en espacios diferentes al campo o su pueblo, pues, debieron viajar a Bogotá para encontrar a la hija de un hacendado, y no sabían cómo colocarse el cinturón de seguridad en el avión, o que hacer en el hotel cinco estrellas a donde los habían enviado.

Y aquí se debe reflexionar en lo que se expone sobre el trato de la sociedad a los poderosos y a los que no lo son, en este caso por su capacidad económica. Ya que, aunque estaban vestidos con ropas sencillas, los pantalones sujetos con cuerdas en vez de cinturón, de alpargatas y sombreros de paja rotos, eran muy bien atendidos cuando tenían dinero para pagar el hospedaje, plata que les había dado el hacendado para que concluyeran su trabajo; pero una vez se quedaron sin recursos, tras ser víctimas de un robo, el trato cambió y, con humillaciones, los echaron del lugar. Clara evidencia de cómo en Colombia en los años sesenta, la gente era medida por su dinero.

Luego debieron ir a un restaurante muy humilde, donde los atendió un campesino, que los sirve con desidia en ese local los platos estaban atornillados a la mesa y las cucharas aseguradas con una cabuya; esto, tras el robo que les hicieron a *los tolimenses*, parece ser una referencia de las precauciones que aprenden a tener los migrantes del campo a la ciudad.

Entonces, director, guionista, y los mismos *Tolimenses*, quienes intervinieron en el guión, apuntaban a exponer al campesino trabajador y honesto, pero como parte de un personaje cercano y llamativo al pueblo colombiano, por lo mismo, imán de públicos a los teatros. Pues, finalmente, aunque se puedan dilucidar en este filme las dificultades del campesino no educado en la ciudad, y el juego de poderes medido por el dinero que se tenga, es claro que la intención no es reivindicarlos como sujetos históricos, trascendentes en asuntos sociopolíticos del país, sino hacer de los impases vividos, no una crítica, sino parte del folclor nacional, un costumbrismo cómico.

**-La víbora (Director: Gimeno, 1966):**

Coproducción colombo-francesa, donde el personaje principal es una joven francesa. Lo interesante de esta trama es que se da una ruptura con los estereotipos de las mujeres del cine nacional, que se caracterizaban por mostrar mujeres bellas, sumisas y buenas. En este largometraje se cumplía solo la primera premisa, por lo demás, ella no era buena, era una “víbora” manipuladora. Desde la primera escena se ve cómo persuadió a dos jóvenes de robar, y luego, para no compartir el botín, los asesina.

En otra escena, Linda, como se llama este personaje, estaba recién llegada al pueblo de su prometido, iba con el hermano de éste y escuchó cantar a unos señores, por lo que quiso bajar a verlos, ante esa petición la respuesta fue: “no son fiestas y sólo hay borrachos y no es frecuente en nuestro país que las mujeres visiten cantinas”, a lo que ella hizo caso omiso, entró y hasta se involucró en la pelea que se formó en su interior.

Por actuaciones como esas, tildaban a la francesa de “demasiado liberal” para la sociedad colombiana del momento, además de vulgar. Era piloto de avión, bailarina nocturna -aunque esto no lo sabía la gente- y totalmente desinhibida, por lo que incomodaba con sus comportamientos, sobre todo a las otras mujeres. No obstante, a pesar de ser libre, seguía sometida a un sistema machista intrínseco en la época, lo que se resume en la escena en que conversaba con su prometido, él le propuso casarse lo más rápido posible, expresándole sus ansias y emoción: “para que me pertenezcas sólo a mí”, y a pesar de que la respuesta esperada fuera de indignación por la expresión de posesión, ella le contestó con un “sí”, seguido de una expresión de resignación, con la cabeza gacha.

Por otra parte, y aunque la historia no va más allá de los personajes mencionados, en algunas escenas, en las que están en fiestas y corrida de toros, se ve el transcurrir real del pueblo de Neiva, la gente tomando y bailando; pero ellos sólo son parte del paisaje, no se dieron tomas de importancia a ellos, al igual que a los trabajadores de la hacienda, trabajadores reales, entre los que habían niños pequeños, que aparecían para recibir los caballos o tareas similares. Muestra de que los subalternos no eran el interés de este director y que los mostró como algo curioso del pueblo colombiano.

**2.2. Segundo grupo: Intentos de nuevas temáticas y personajes principales**

En vista de que no estamos hablando de cambios tajantes, donde un estilo de cine eliminara al otro, y por lo mismo, no se podría creer que la cinematografía colombiana, en una década, pasara de hacer el acostumbrado de entretenimiento a hacer solo uno socialmente comprometido; es válido pensarse puntos intermedios.

Por eso se presenta este grupo, donde notamos algunos directores que intentaron hacer una ruptura con el cine hasta el momento hecho, pero, la razón por la que catalogamos esas películas en “intentos de nuevos personajes principales y temáticas” y no en cine social, es

porque a los subalternos que intentaban visibilizar se terminan mostrando de manera despectiva; así mismo, las temáticas de denuncia social son demasiado tímidas, por lo que se pierden en historias superficiales. Para entender el porqué de esas aseveraciones, a continuación se presenta el análisis de los tres de este grupo:

**-El valle de los Arhuacos (Director Rozo, 1964):**

En este filme se dio actuación de actores naturales: “los que intervienen son indígenas puros que incluso desconocen la finalidad de una cámara fotográfica”; igualmente aparecieron unos personajes de religiosos, “hombres blancos”, quienes estaban en esa zona en misión evangelizadora. Es por ello que lo más destacable del largometraje, para esta investigación, es la oposición entre indios-salvajes-ignorantes y blancos-civilizados-inteligentes. Dado que el misionero y narrador, padre Eduardo, presentó a los indígenas como un mundo primitivo, por el que “la civilización no ha posado aún su huella (...) estamos hablando de un pueblo precolombino”.

Y, aunque al principio se pensaría que el director tenía la intención de mostrar por primera vez a los Arhuacos en sus tierras, creencias y rituales como algo curioso, la verdad es que, rápidamente esa curiosidad se transforma en ataques a sus pensamientos y actúales. Es por ello que se consideran que los indígenas son subalternos porque los religiosos blancos los juzgan y someten a escarnio por su condición de raza y creencias. Así mismo, son presentados como brutos, rencorosos, débiles y salvajes, que solo tendrán salvación si se acercan a la religión de los blancos, por lo que se muestran fragmentos como los señalados enseguida:

- Las monjas iban a caballo por las carreteras, buscando a enfermos para darles medicinas “que sí sirvan” y “palabras de consuelo”, para que no se dejaran engañar más por el “brujo” del Mame, con sus aguas y “esas magias”.

- Arusikua, una joven arhuaca, convertida al catolicismo, estaba angustiada porque el Mame Kariu, que siempre estaba tenso por efectos del alcohol y la coca según argumentaban los religiosos, le lanzó maldiciones por estar con Mako, nativo que si cumplía con la religión ancestral, y le juró que si se casaban por la iglesia católica serían castigados por sus dioses; al ver que no podría detener el matrimonio decidió raptar a la muchacha para lanzarla a un pozo de Icamusi, pero en el intento terminó cayendo él.

-Se narra como en la casa misional, Arusikua “había aprendido una vida diferente, la vida sencilla y clara del trabajo y la limpieza, lejos de la terrible y oscura influencia que ejerce sobre sus hermanos de raza el gran Mame Kariu”; porque “se les enseñan labores de tejer y coser y poco a poco se hacen inteligentes sus toscas manos”.

Finalmente, el mensaje que se da a los espectadores, tras minimizar a los indígenas, es que los misioneros son la opción de progreso y salvación, pero esa perspectiva no es gratuita, y aunque el director presentó una novedad en hacer una película con indígenas, y “el argumento fue extraído de la obra científica ‘Arhuacos’, publicada por el Instituto

Colombiano de Antropología”(En revista Cromos: Mejía, 1964, p.42), también hay que indicar que se asesoró del religioso Fray Antonio de Alcacer a la hora de escribir el guión, lo que nos permite entender por qué mostró así la acción misionera sobre las comunidades indígenas, el que se terminó viendo como un exaltamiento del hombre blanco y católico. Sin embargo, al no encontrar algún testimonio del director sobre su intención, no podemos aseverar que pretendiera desmeritar las creencias arhuacas.

#### **-Tierra amarga (Director Ochoa, 1965):**

Drama en el que se mostraron tradiciones propios los afrocolombianos del Chocó, como sus funerales, donde lanzaron un ataúd al río en medio del llanto y cantos; igualmente se mostró cómo vivían en esa zona relegada y olvidada por el gobierno, presentando varias tomas de las orillas del río con sus paisajes y casas humildes, niños llevando las chalupas por el agua, mujeres lavando y haciendo minería artesanal, mientras los hombres pescaban, cargaban y descargaban cajas de unas embarcaciones rústicas.

En esta película se da una crítica a esos extranjeros, que entendemos como el grupo hegemónico que se apropió y explotaban los recursos naturales de la zona, y se aprovecharon de las condiciones de pobreza y abandono de los habitantes de ese departamento para someterlos a condiciones laborales paupérrimas; representado con los personajes del nuevo gerente “gringo” de las minas Mr. George y su joven esposa, quienes son llevados a una casa muy elegante, pero antes de llegar allí, pasaron por barrios con las calles destapadas y casas de latón mal pintado, donde vivían los negros pobres: y Lorenzo, su sirviente, quien le cuenta a la “gringa” que los blancos se llevaban todo, aunque los chochoanos eran los que trabajan.

Aun así, aunque se dio una fuerte denuncia sobre la explotación por parte de compañías extranjeras; y que en algunos artículos de revistas de la época se presentó como una película reivindicativa de estos subalternos, como se ve en la revista *Cinemes* (1965):

“El Chocó se encuentra frente a la mirada de un extranjero al que no son ajenos ni la provincia abandonada, ni el trato infrahumano acordado al negro, ni la resignación y el servidumbre que agobian a estos seres perdidos. Pero sabe también que debajo de esa sumisión todavía arde una llamada, que los negros explotados la avivan a solas, en un acto de fe en un futuro distinto” (s.p.)

Sería preciso considerar que se muestran actitudes violentas, que, aunque se presentan en todas comunidades, pero en el filme se resaltaron tantos puntos negativos que deja la impresión de que los negros eran unos salvajes y para todo acudían a la violencia.

Lo cual sostenemos tras la visualización de escenas como cuando Lorenzo, obsesionado con la esposa del gerente, quería tenerla a toda costa, por lo que recurrió a la brujería, y al no obtener resultados optó por violarla, abuso sexual que terminó con el asesinato de la joven y el capataz que intentó por defenderla; unos niños fueron testigos del homicidio y contaron en el pueblo, lo que llevó a que lincharan con piedras a Lorenzo. Lo que hace recordar la



escena en que el capataz le contó al gerente que acababa de presentarse un problema en la mina: “dos empleados se agarraron a machete, usted se acostumbrará, es muy normal por acá” a lo que Mr. George dijo: “no entiendo a la gente de por acá que se destrozan a machete por nada, tonterías” (Director Ochoa, 1965).

De tal manera, es recalable que, tanto el director como su guionista, el escritor Manuel Zapata Olivella, dejaron clara su opinión anti-yanqui, que no es de extrañar denotando que el primero era un cubano que nunca negó sus afectos por la ideología comunista, y el segundo escribió varios textos sobre el racismo contra los afrodescendientes; por lo que se ve el esfuerzo por denunciar la intervención esas tierras. En lo que sí quedan dudas, es a qué apuntaban al mostrar de manera tan agresiva a los chocoanos.

### **-Cada voz lleva su angustia (Director Bracho, 1965):**

Filme basado en la novela homónima de Jaime Ibáñez. Trata sobre unos campesinos, a quienes sus tierras se les secaron y no tenían con qué sobrevivir, por lo que se presentó el dilema de irse a buscar trabajo a otra parte para no morir de hambre, difícil decisión al implicar dejar lo único que tenían y conocían. Pero eso lo debían determinar los hombres, quienes eran los que trabajaban la tierra y por ende eran los que se sentían en la obligación de encontrar una solución. Las mujeres se encargaban de los oficios de la casa: cocinar, limpiar etc., por lo que, al momento de decidir irse o quedarse, ellas sólo tendrían que hacer caso a las órdenes del hombre.

Infométrica | Serie Sociales y Humanas

Sin embargo, es claro que a los realizadores no les interesó hacer denuncias sociales, por lo que no se llevó a la pantalla la esencia del libro en el que se basa el guión: el tema sobre el robo de tierras a los campesinos por parte de latifundistas, porque así el texto fuera escrito décadas atrás, en los años sesenta la problemática empeoraba por la Reforma Agraria implantada en 1961, por la Ley 135, durante el Frente Nacional; con la cual se protegieron los intereses de terratenientes y latifundistas, quienes se apropiaban ilegalmente de terrenos, sin importar que fueran resguardos indígenas o propiedades de campesinos<sup>3</sup>.

Lo que hace pensar que habría sido importante que en el filme se tratara con mayor seriedad esa problemática -la falta de tierras aptas para el trabajo que estaba condenando a los campesinos a emigrar y luchar por tener dónde trabajar-, pero termina reducido a la historia amorosa, donde cuatro hombres, que estaban a punto de morir de hambre, les importaba más el conquistar a una mujer. Es por esa razón que se categorizó aquí como un intento fallido de cine de carácter social.

### **2.3. Tercer grupo: Cine social, ruptura con el cine comercial**

<sup>3</sup> “La reforma agraria, dirigida hacia la productividad, respetando la situación de los latifundistas y sin redistribución de la tierra (...) [porque] en Colombia la burguesía industrial, buscando ganancias, ‘engorde de lotes’ que se valorizan por la inflación crónica (...) Por esa razón histórica concreta, la burguesía colombiana, industrial-terrateniente, no puede hacer una reforma agraria que implique expropiación y repartimiento de tierras.” (Tirado Mejía, 2000, p. 290-291).

En este grupo se recogieron los filmes donde se ve, finalmente, la ruptura con lo comercial para hacer un cine socialmente comprometido. Entre las propuestas concretas para denunciar la crisis de Colombia en la década de los años sesenta, están cinco piezas audiovisuales de directores que decidieron utilizar el cine como herramienta de exposición de las problemáticas que vivían los grupos oprimidos y excluidos de la sociedad. Y, aunque no alcanzaron a ser tan radicales como en otros países de la región, en definitiva, molestaron al gobierno por evidenciar el abandono estatal, por lo que cuatro de estas películas tuvieron problemas con la Junta de censura. Para entender cuáles fueron las razones, a continuación analizaremos los filmes:

**-Raíces de piedra (Director Arzuaga, 1962):**

El personaje principal es un albañil que debía aceptar jornadas laborales tan extenuantes que lo llevaban al desmayo, todo para poder darle de comer a su familia. Sin embargo, la historia de este subalterno no fue la única que se expuso. En la locación principal, un chircal - lugar donde se prepara la arcilla para la elaboración de ladrillos-, aparecieron otros: Mujeres que trabajaban allí, pero que también se encargaban de la comida de los demás obreros, así como de sus tareas de madres; niños que no pasaban de los diez años y ya debían cargar los ladrillos de lado a lado para el secado y empaque; y hombres de avanzada edad preparando la arcilla.

Pero lo que se debe tener presente es que los personajes de los chircales eran actores naturales, que sólo recrearon su diario vivir ante la cámara, por lo que estas imágenes se convierten en un duro testimonio de la pobreza y las condiciones de marginalidad en la que estaban sumidos. Además, la trama aportaba la recreación de momentos en que eran violentados por los grupos hegemónicos que apostaban por la modernización de la ciudad, en la que, al parecer, estorbaban los pobres. Es de este modo que, en un fragmento de la película, los chircaleros fueron desalojados de su zona de trabajo y vivienda porque se había planeado una construcción de edificios en el lugar, lo que se convierte en una ironía, pues eran ellos los que proveían los ladrillos para dichas construcciones.

Entonces, mientras los ingenieros daban la orden para derrumbar las casas y hornos, le entregaron a una mujer que habitaba allí, un periódico donde estaba la noticia del desalojo, pero ni ella ni sus vecinos sabían leer, por lo que no pudieron entender lo que ahí decía; a lo que un ingeniero le comentó con altanería: “¡urbanización es el progreso, la civilización es el progreso!”, dándole la espalda enseguida.

En últimas, en palabras José María Arzuaga, director de la película, quien se radicó en Colombia y mostró gran interés por sus problemáticas y la necesidad de exponerlas al mejor estilo del *Neorrealismo*, esta historia “encierra la tragedia que vive el país por su desorganización de clase y el olvido y abandono en que tradicionalmente han vivido los miembros de las [clases] menos favorecidas” (El Tiempo, 1962, p.17). Por lo que, claramente, lo que se buscaba en el filme era exponer la miseria que tenían que vivir muchos, mientras otros pocos iban en camino al supuesto “progreso”.

**-El río de las tumbas (Director Luzardo, 1965):**

Los protagonistas: Los subalternos. Estaba el mendigo, un borracho que vivía en fachas, se sostenía el pantalón con una cabuya, dormía en las calles y se rebuscaba la comida y trago de cualquier forma, incluyendo el chantaje, tal como lo hizo con el cabo a quien descubrió empujando uno de los cadáveres que llegó por el río para no hacerse cargo de “ese problema”, pagando su silencio con licor. También estaba el bobo del pueblo, quien trabajaba con su burro llevando cargas, es importante porque es él quien descubrió el primer cadáver que llegó por el río y fue a contarle al alcalde, al cabo y al cura, pero no le prestaron atención, y fue hasta que le contó a la hermana –quien era como la mamá, pues a causa de la violencia quedaron huérfanos y debió responder por la casa-, y ella habló con el cabo para que recogieran el cuerpo; era un personaje humillado por todos los demás, sólo por su apariencia, pues, a lo largo de la historia demostró no ser ignorante y si muy trabajador.

Las dos figuras de poder serían: el alcalde, quien era la representación del poder político, sin que se viera como hombre recio o líder, sino más bien era mostrado como un lámesuelas de los políticos que debía apoyar, lo que se nota en una escena en donde llegó el candidato a la cámara de su partido y ante el cual casi se arrodilla; y el cura, delegado de la Iglesia católica, otra institución de poder, mostrándolo como un cascarrabias que utilizaba la misa para “salvar” a sus feligreses de las ideas políticas que promovía el alcalde, contrarias a las suyas, y que los podían condenar.

Así, se evidencia en la historia el convivir en la dualidad de subalterno y hegemónico, donde la finalidad de la película era, como lo dijo su director, Julio Luzardo: “mostrar un poquito los problemas del país centrados en un sólo lugar (...) Reduciendo las funciones, como si el alcalde fuera el presidente, y el personero el cuerpo de ministros” (Ospina y Caicedo en: *Ojo al cine*. N° 2, 1975, p. 13).

Sumando a esto, la sensación que queda tras la visualización, es que el director intentaba enviar un mensaje a los colombianos, por medio de la crítica al silencio y a no asumir responsabilidades sobre las problemáticas que se vivían; no sólo por el Cabo que empujó con un palo el cadáver para que siguiera por el río, el alcalde que hizo fuerza para que el funcionario enviado de Bogotá no siguiera con sus investigaciones de los cadáveres del río, o por el mendigo que vio cuando mataron a un exguerrillero y huyó sin decir nada; sino también por todo el pueblo que callaba ante las injusticias sociales.

**-Pasado el Meridiano (Director: Arzuaga, 1966):**

Augusto, ascensorista taciturno de una oficina de publicidad de Bogotá, y personaje principal de este filme, estaba viviendo la tragedia de la muerte de su madre, quien sería enterrada en su pueblo natal, muy lejos de la ciudad. Pero, para poder ir allí, necesitaba el permiso de su jefe y un adelanto del sueldo. Tarea que no era fácil de completar pues era ignorado todo el tiempo. Y es por medio de esa trama como se refleja la disparidad entre clases sociales y la

humillación a la que se veían sometidas las personas de bajos recursos económicos, como se puede notar en las siguientes escenas:

-Augusto debió llegar a bañarse con una manguera en la azotea del edificio, pues al gerente le parecía que se veía sucio. A lo que el ascensorista accedió, aunque le daba pena, porque necesitaba conservar el trabajo.

-Estando en una carretera, Augusto no sabía cómo regresar a Bogotá, pues no tenía dinero, así que cuando unos jóvenes ricos le prometen ayudarlo si les empujaba el carro, él lo hizo, pero arrancaron mientras se reían a carcajadas, diciéndole “bobo”.

Sin embargo, él no fue el único subalterno que recibió tales tratos, estaban unos pobres, con ruana y sombrero, que llevaron a la oficina de publicidad para hacer la propaganda de un producto, y aunque comentaron que sus hijos no fueron por estar enfermos y no tener plata para el médico, un ejecutivo les dijo con mezquindad: “no importa, con ustedes basta”, además de pedirles que sonrieran para tomar las fotos.

Y no en vano el escenario en el que se desarrolla gran parte de la historia es una oficina de publicidad, pues el director de este largometraje, José María Arzuaga, trabajó mucho tiempo en una, donde vio el trato injusto y abusivo, no sólo con los trabajadores sino con el pueblo al que dirigían sus campañas, pues todo lo hacían para beneficiarse ellos y a sus clientes: empresarios y gente adinerada; por lo que afirmaba: “Los personajes de las escenas de la oficina de publicidad están sacados de personajes reales de la publicidad colombiana, desde el gerente hasta el último” (Ospina y Caicedo en: *Ojo al cine*. N° 1, 1974, p. 57).

La manera en que representó al gerente y a los ejecutivos, fue como hombres excluyentes, corruptos y morbosos, pues, cuando fueron a un barrio pobre a hacer campaña publicitaria, empezó un ventarrón que desarmó la tarima, por lo que un ejecutivo dijo: “Este viento, esta gentuza, ¡van a echar a perder todo!” (Arzuaga, 1966). Ya de regreso a la oficina, el gerente dio instrucciones a la secretaria para que inventara excusas y no pagara las deudas y sueldos pendientes, para así poder comprar licor fino, además de otros caprichos para sus clientes, en los que se incluyeron a las modelos de la agencia.

También es importante resaltar unos subalternos que aparecieron por unos segundos y que eran reales, no contratados; niños y niñas con ropas muy desgastadas, del barrio marginal, quienes se cruzaron imprudentemente en medio de la escena, viendo con asombro, lo que nos lleva a pensar que no sabían que estaban siendo filmados y que, tal vez, era la primera vez que veían una cámara.

Así, se puede decir que a lo que se apuntaba con este largometraje era a una crítica directa a cómo los empresarios, quienes tenían el poder monetario y en parte cultural, eran indiferentes con la realidad de muchos compatriotas y sólo pensaban en su propio

#### **2.4. Subalternos recurrentes en los largometrajes**

En resumen, se puede dar por alcanzado el objetivo de rastreo de los actores sociales en el cine nacional de los años sesenta, con lo que se logró evidenciar un cambio en los argumentos cinematográficos colombianos para la época y se dio la presencia de subalternos, en muchos casos como protagonistas. Ahora, brevemente se examinarán los personajes más recurrentes y los tratamientos dados por los realizadores:

- **Mujeres:** Representadas en seis de los diez filmes, la mayoría de veces como objetos al servicio del hombre. Tres son del primer grupo definido por nosotros, y allí se muestra que la función social de las mujeres era ser esposas y madres, nada más. En el segundo grupo, la mujer es objeto por ser el premio de un hombre. Y en el tercero, en una película se presenta a la mujer como objeto sexual, pero a diferencia de los argumentales de otros grupos, en éste se da a modo de crítica; en contraste, en dos películas más se exponen personajes femeninos en situación de víctimas de la violencia, que han tenido que trabajar en condiciones muy difíciles para salir adelante y mantener a sus familias.

-**Campeños:** Aparecen como personajes principales en seis filmes, algunos en las dinámicas propias en sus tierras y otros en la ciudad luego de la migración. En tres se evidencia lo difícil de trabajar en el campo, sobre todo en terrenos infértiles; en cinco se trata el tema de los que deben ir a ciudades u otros lugares por buscar trabajo o para huir de la guerra, teniendo que desempeñar labores como albañil, mesera, ascensorista, secretaria, en oficios varios, y en el mejor de los casos, atender sus pequeños negocios. En el tercer grupo es en donde más se habla de estos subalternos; todas las películas lo tratan de manera crítica, mientras en la primera se da un manejo cómico.

-**Trabajadores informales:** Se muestran más personajes en condición de pobreza con trabajos informales que gente rica con trabajos de gerencia. De todas películas, en cinco se ven obreros, chircaleros, vendedores, etc., y su lucha por obtener dinero para poder comer. Los filmes son del segundo y tercer grupo, mientras que en los del primero no se presta atención a cómo se ganan el dinero los personajes, pues siempre son ricos, hacendados o empresarios.

-**Niños:** Personajes que perfectamente podrían ser incluidos en los trabajadores informales, pues de las cuatro películas en las que aparecen niños, siempre los muestran trabajando para sobrevivir; sea como arrieros o cuidadores de animales y en labores propias de los oficios de sus padres -vendiendo o cargando bultos en la plaza de mercado, cargando ladrillos en los chircales o pescando-. Eso sí, todos en condiciones económicas bastante precarias.

No obstante, el que se dieran películas que expusieran estos sujetos y sus problemáticas, fuera con la intención de denuncia o sólo por entretenimiento, no dice nada *per se* de la realidad del momento; por lo que se hace necesario indagar los factores circundantes a la producción cinematográfica -quiénes las veían, las críticas y publicidad-, y la relación intrínseca sociedad-cine, para establecer a los subalternos dentro de una época específica; que, en últimas, es lo que permitirá dilucidar si la sociedad colombiana se sentía reflejada o

no, en dicha representación dada en la pantalla grande. Por ello, paso seguido se hablará de lo que Kracauer definiría como la parte *Instrumental* de las películas.

### 3. Censura, publicidad y públicos del cine colombiano

Se empezará por exponer que, tras la revisión de hemeroteca de la época, se encontró que, en los teatros de cine del país, al iniciar los años sesenta, se presentaba una cartelera llena de películas de charros mexicanos y épicas hollywoodescas: *Los diez mandamientos*, *Pasiones juveniles*, *Las esclavas de Cartago*, por mencionar algunas. Sin embargo, en ninguna sala se presentaban las colombianas, aunque sí había producciones nacionales en el momento o, por lo menos, en los periódicos no aparecía publicidad sobre estas.

Con el pasar de los años se vieron pequeñas modificaciones en cartelera y, poco a poco, se iban incluyendo más filmes colombianos, aun así, no fue algo constante y algunos años fueron más fructíferos que otros; situación que se dio por varias razones, entre las que se cuentan la intervención y censura del Estado en los argumentos y la acogida del producto final por parte del público. Elementos que veremos enseguida:

#### 3.1. Censura

Sin el apoyo del gobierno, el cine en Colombia se convertía en una empresa de inversión privada, por lo que hacer una película era toda una travesía, más para las de corte social, pues las de entretenimiento eran financiadas por productoras con mayores presupuestos.

Los directores independientes optaban por trabajar en oficinas de publicidad, haciendo cortometrajes empresariales para obtener el dinero, pues una producción era bastante costosa. Ejemplo de ello fue José María Arzuaga, quien describió así: “Llevo trece años en este país fabricando basura comercial, y sin escapatoria (...) a no ser que tenga que plantearme el cine que yo quiero hacer, de otra forma muy distinta” (Ospina y Caicedo en: *Ojo al cine*. N° 1, 1974, p. 57).

No obstante, lograda la filmación, no se terminaba la incertidumbre para los cineastas, ya que sus realizaciones debían pasar por la Junta de Clasificación, creada en 1955 bajo la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla como Junta Nacional de Censura, pero mantenida y reforzada durante el Frente Nacional con el nombre de Junta de Clasificación<sup>4</sup>. Este organismo era el responsable de permitir, o no, las proyecciones; y dado que los gobiernos prestaron mucha atención a que no se diera oposición en ningún aspecto, y la cinematografía la consideraban promotora de una mala imagen del Estado, utilizaron la

<sup>4</sup> Diario oficial No. 28796 Bogotá, D.E., jueves 7 de julio de 1955. Decreto número 1727 del 22 de junio de 1955, por el cual se crea la Junta Nacional de Censura; algunas de las funciones que tenían eran: Artículo 9 La Junta Nacional de Censura clasificará las películas que se le presenten, conforme a su propio reglamento. Artículo 16 El permiso de exhibición de una película lleva consigo la licencia de publicidad, a excepción de las escenas que vete expresamente (...).

censura –recorte de escenas- y el veto –prohibición total de exhibición-, para frenar varias películas, prácticamente todas las de corte social o crítico.

Se daba la excusa que este organismo de control se mantenía para “velar porque la moralidad y las buenas costumbres no sean afectadas por exhibiciones cinematográficas” (Decreto 0306 de 1960. diario oficial No. 30168, 1960), sin embargo, Julio Abril, miembro de la Junta en 1965, en una entrevista dejó entrever que trascendía esa función:

“- [Julio Abril:] No se trata de apreciaciones personales, se trata de los distintos criterios en la relación con la guardia de la moral (...).

- Cm. ¿Usted habla de orden moral, solamente; o puede haber un orden social, un orden político que defender?

- [Julio Abril:] Sí, se presentan casos en que el orden social y el orden político deben ser tomados en cuenta” (Álvarez en: *Cinemes N° 2*, 1965, s.p.)

Es claro que en la práctica se encubría ese orden político con tildamientos morales, o, por lo menos, con las películas analizadas en el presente estudio se puede extraer algunos casos, que a continuación presentamos:

- *Pasado el Meridiano*, que la Junta excusaba su decisión de veto por tener escenas obscenas, entre las que se cuenta cuando la novia del protagonista queda con los senos al aire mientras es violada. Pero es de notar que la crítica a las elites y la evidencia de una población marginal, olvidada por el Estado, podría ser la razón real de que se negara su estreno durante el Festival de cine de Ibagué, como lo narra Miguel Ayaso(1966):

“La decisión de la junta de clasificación de películas (conocida como junta de censura), de suspender la proyección del filme 'Pasado Meridiano' en el Primer Festival de Cine que se celebra en Ibagué, ha causado gran descontento entre los participantes (...) Alberto Mejía, productor y director, declaró, muy contrariado 'Esto es inadmisibile. En Cartagena [Festival] he visto filmes cuyos temas son más escabrosos que Pasado Meridiano y autorizaron su exhibición” (en *El Tiempo*, p.16).

- *Tierra amarga*, censurada por mostrar una mala imagen de Colombia ante otros países, con escenas vulgares, y que Julio Abril, miembro de la Junta, describía así:

“-Cm. (...) ha habido tres películas que ustedes, se han omitido de clasificar [quería decir que iba a Comité de Revisión para veto final o recortes de escenas]. El cortometraje *Ella*, *Tierra amarga* y *Raíces de Piedra*. (...) ¿Qué pasó con eso?

- [Julio Abril:] Bueno, lo que pasa es que también el cine colombiano abunda en mucha chatarra, y hoy hay que decirlo franca y valerosamente” (Álvarez en: *Cinemes N° 2*, 196, s.p.)

Pero, al ser una película crítica de la explotación extranjera sobre minas y chocoanos, pudo ser esto lo que realmente molestó, pues, si la razón de censura fue por mostrar mujeres desnudas, cabría la pregunta ¿Por qué las comerciales -*La víbora*, *San Andrés isla de ensueño* y *Las hijas de Elena*- que presentaban imágenes similares, nunca sufrieron censura?

Acorde a ello, la relación entre censura y las películas de este estudio, se dio de la siguiente manera: Del primer grupo (cine comercial), de las cuatro, ninguna enfrentó censura y mucho menos veto. En el segundo grupo (intentos de nuevos personajes y temas), de las tres películas planteadas, una sola se vio sometida a censura, la ya mencionada *Tierra amarga*, y se clasificó para mayores de veintiún años, que eran las que tenían “reservas morales”. Y, finalmente, del tercer grupo (cine social), de las tres películas, las dos dirigidas por Arzuaga se vetaron, y no pudieron ser proyectadas en teatros, solo en cineclubes tras cumplir con recortes de escenas, impuestos por la Junta.

Lo que evidencia, claramente, que la función de la Junta de Clasificación (censura) no era guardar la moral, o en parte, pero primaba su tarea política, lo que hacía más difícil la meta de crear piezas socialmente comprometidas que denunciaran las precarias condiciones de muchos colombianos –subalternos-; contando que con el tiempo se empeoró la represión y algunos cineastas fueron encarcelados, acusados de nexos con grupos armados ilegales de izquierda.

Infométrica | Serie Sociales y Humanas

### 3.2. Publicidad, difusión y públicos

Una vez lograban la aprobación de la Junta de Clasificación, los realizadores tenían que ver como difundir sus producciones, por lo cual la publicidad era clave para conseguir público. Periódicos y revistas eran los medios más efectivos.

Entre los filmes que más encontramos anunciados en periódicos, para informar sobre las funciones o campañas de expectativa, están *Cada voz lleva su angustia*, y, la más mencionada: *Y la novia dijo*.

De películas como *Tierra amarga*, *El valle de los Arhuacos*, *Río de las tumbas*, *Raíces de piedra* y *Pasado el Meridiano*, aparecen más artículos de análisis que publicidad de las funciones, en revistas especializadas de cine y cultura, como *Cinemes*, *Guiones* y *Cromos*. En donde se analizaba de dónde habían nacido las ideas para el guión, quiénes eran sus directores y las visiones de los mismos, por lo que se veían apartes como: “El valle de los Arhuacos. Atávico paganismo de una tribu colombiana (...) José Enríquez Girón y Vidal Antonio Rozo, antropólogos de profesión y por ende concedores de nuestro mundo indígena, decidieron filmar la vida de los Arhuacos” (Mejía, en: *Cromos*. N° 2429, 1964, p. 42); o “Con el título de “Raíces de piedra” apareció en un periódico capitalino una nota sobre los trabajadores de “mano de obra” firmado por Ruth Cepeda Vargas. Ese texto literario sirvió de base para que algunos jóvenes de la Cinematografía Julpeña se decidieran a realizar



una película” (En: Guiones N° 4, 1961, p. 15), en donde se da cuenta de los subalternos que exponen como protagonistas.

En contraste, de *Las hijas de Elena* y *La Víbora* no se vio publicidad o artículos en la prensa revisada. La excepción fue *San Andrés isla de ensueño*, del que se encontraron algunas menciones de la filmación, pero al ser exhibida en Colombia hasta 1979, es en ese año que se dio un gran cubrimiento periodístico.

Eso permite evidenciar que la publicidad si influía en los gustos de los espectadores, no en vano las películas más mencionadas en los periódicos fueron las que más público llamaron, especialmente *Y la novia dijo*, la película nacional con mejor taquilla:

“El domingo pasado había frente al Teatro México una cola que por poco llegaba a la carrera séptima, de gentes que se disponían a ver ‘Y la Novia Dijo’, que ha operado el no frecuente fenómeno de hacer colgar en las taquillas el letrero que más estimula a los exhibidores: ‘Agotadas las locaciones’” (Bill, en: El Espectador, 1964, p. 23)

Pero los periódicos no son los únicos elementos a tomar en cuenta a la hora de entender las preferencias del público y con qué tipo de personajes se sentían identificados, pues no habían teatros en todo el país, y la manera para que el cine llegara a esas zonas, era con campañas publicitarias, donde se montaba una pantalla de tela en las plazas, y antes de la proyección se pasaban comerciales de productos que vendían terminada la función. Las películas generalmente eran extranjeras de entretenimiento, y parece que este cine causaba mayor interés en el país, pues tanto en los pueblos como en los teatros de las ciudades, los filmes más solicitados eran los de Cantinflas, charros mexicanos, divas de Hollywood o europeas, por ejemplo, mientras una de esas películas duraba hasta diecinueve semanas en cartelera, una colombiana nunca pasó de la novena, aunque la mayoría duraban dos o tres semanas.

Y esas preferencias nos dan pistas de que subalternos preferían ver en pantalla los colombianos, pues como lo comentó Jorge Albernia, espectador de la época:

- “Ir al *Lux* [Teatro] los domingos era la salida familiar, íbamos mi hermana y papás (...) a ver películas de Cantinflas, era las que más veíamos (...) uno va al cine a reír, ¿para que ir a ver dramones si la intención es pasarla bien?, supongo yo que por eso mis padres nunca elegían esas películas que mencionas [Se refiere a la lista de filmes analizados en este trabajo y por los que se le preguntó si los había visto o escuchado nombrar] , porque realmente no vi ninguna de esas”

Con lo que podríamos arriesgar la hipótesis de que a los subalternos nos les interesaba ir al cine a ver los pesares de su cotidiano, que preferían ver cosas que los sacaran de esas realidades o, en últimas, ver a otro subalterno enfrentar tragedias donde al final terminan ganando; así les despertaba alguna esperanza. Aseveración hecha por lo visto en los gustos del público, donde preferían *Y la novia dijo* y las películas de Cantinflas, con subalternos de protagonistas que siempre salían avante de las situaciones difíciles.

## Conclusiones

Con lo anteriormente expuesto, por el momento, solo queda concluir que en el cine colombiano de los años sesenta, los subalternos fueron expuestos de distintas maneras, dependiendo del tipo de película en que aparecieron. En las producciones comerciales fue una exposición inconsciente de unas jerarquías de poder, sobretodo cultural y de género, vividas en el país. En cuanto al cine social, la representación se dio de forma intencional por parte de los cineastas, para evidenciar las malas condiciones de vida de algunos colombianos, y así denunciar a los que causaban esas diferencias.

Pero serían las primeras las que más público atraería, al parecer por ser un alivio a los problemas del día a día, y porque en muchos casos la manera cómica en que los subalternos eran presentados, hacía que la dominación y sometimiento se viera como algo normal de la vida. Mientras que el evidenciar las problemáticas de los subalternos, incomodaba al público general y al gobierno, por lo que intento eliminar esa clase de piezas audiovisuales.

Aun así, con esos elementos esbozados, quedan muchas preguntas por contestar, pues finalmente con esta investigación no pretendemos dar la última palabra en relación al tema, por el contrario, llamamos a un debate académico de los argumentos y al hecho de usar la fuente fílmica para la comprensión de fenómenos históricos; e invitar a que se acerquen a los archivos audiovisuales, y así lograr establecer cadenas de investigadores que fortalezcan los estudios de las imágenes en movimiento.

Infométrica | Serie Sociales y Humanas

## Bibliografía

### Libros:

- Álvarez, Carlos. (1989). Sobre cine colombiano y latinoamericano. Colombia: Centro editorial Universidad Nacional.
- Guha. Ranajit. (1996). Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society. Preface. Delhi: Oxford University Press.
- Hartlyn, Jonathan (1993). La política del régimen de coalición. La experiencia del Frente Nacional en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo editores.
- Kracauer, Siegfried (1989). Teoría del cine: La rendición de la realidad física. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Saudoul, Georges (1972). Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días. México: Siglo veintiuno editores.
- Tirado Mejía, Álvaro (2000). Introducción a la historia económica de Colombia. Bogotá: El Áncora Editores.

### Revistas:

Aimaretti, María (2014 enero-junio). "Cuarentena, exilio y regreso: viaje, memoria y transición democrática en el cine documental argentino". En Revista Grafía, Universidad Autónoma de Colombia, (Vol. 11 N° 1). pp. 61-81.

CFL de la Torre. (2013). Miguel Nazar Haro y la Guerra Sucia en México. En Revista Grafía. Universidad Autónoma de Colombia. (Vol.10, No. 1).

Díaz, José Abelardo. (2017). "¡Abajo las oligarquías! Protestas contra el alza de las tarifas del transporte en Bogotá (1959)". En Revista Grafía. Universidad Autónoma de Colombia, (Vol. 14 N° 1), pp. 1-25.

JPA Carrizo. (2013) Comunidad, tragedia y melancolía: estudio para una concepción trágica de lo político. En Revista Grafía. Universidad Autónoma de Colombia, (Vol. 10 No. 2).

Leiva, Gonzalo (2013 julio-diciembre). "Cultura visual en Chile: violencia simbólica y desplazamientos culturales desde la editorial Quimantú y su colección `Nosotros los Chilenos` 1970-1976". En Revista Grafía. Universidad Autónoma de Colombia, (Vol. 10 N° 2), pp. 68-89.

Ospina, Luis y Caicedo, Andrés (1974) "Entrevista con José María Arzuaga". Revista Ojo al cine. (1) pp. 56-63. 

Ospina, Luis y Caicedo, Andrés (1975). "Entrevista con Julio Luzardo". Revista Ojo al cine (2) pp. 12-19.

Páez, Ciro (2010, diciembre). "Café, cine y ciudad". En Revista Grafía. Universidad Autónoma de Colombia, volumen 7, pp. 231-236.

## Fuentes primarias

### Documentos oficiales:

*Diario Oficial* No. 28796 Bogotá, D.E., jueves 7 de julio de 1955.

*Diario Oficial* No. 30168. Bogotá. Viernes 26 de febrero 1960.

### Entrevista:

Jorge Albernia (61 años). Realizada por Laura Pinto Molina, Bogotá, 2014.

### Largometrajes:

- Cardona, R. (director). (1964). *Las hijas de Elena. El valle de los Arhuacos* (1964). Colombia, México. Productora colombiana de cine.
- Charris, E., Charris, A. (productores) y Ochoa, R. (director). (1965). *Tierra amarga*. Colombia. *Pasado el Meridiano* (1966). Colombia. Producciones Romar Ltda.
- Echeverri, H. (productor) y Luzardo, J. (director). (1965). *El río de las tumbas*. Colombia. Cine TV films.
- Forero, F. (productor) y Gimeno, A. (director). (1967). *La víbora*. Colombia, Francia. Producciones cinematográficas Bacatá.
- Gutiérrez y Simón, E. (productor) y Kerk, A. (director). (1962). *San Andrés, isla de ensueño*. Colombia. Colombia national film.
- Melendro, E., Díaz, L. (productores) y Gaetano Dell'era (director). (1964). *Y la novia dijo*. Colombia. Cineproductora colombiana – Cinco Ltda.
- Peña, J. (productor) y Arzuaga, J. (director). (1963). *Raíces de piedra*. Colombia. Cinematográfica Julpeña.
- Triana, Y. (productor) y Bracho, J. (director). (1965). *Cada voz lleva su angustia* (1965). Colombia, México. Productora colombiana de Cine y Cofilms.

#### Periódicos:

El Tiempo. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá.

Ayaso, Miguel (1966, octubre 24) "La censura entorpece premiación en el Festival de Cine de Ibagué". El Tiempo. p. 16.

El Tiempo. (1962, junio 24). P. 17

El Espectador. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá.

Bill, Art (1964, junio 16) El público dijo. El Espectador. Bogotá. p. 23.

#### Revistas:

Cinemes. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá.

Sin autor. (1965, julio) "El país celebra 100 años de libertad con 100 años de anticipación". Revista Cinemes. (N° 1).

Álvarez, Carlos. (1965 agosto). "Julio Abril nos reveló todo lo que hay que saber acerca de la censura en Colombia". Revista Cinemes (N° 2).

Cromos. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá.

Mejía, Dolly (1964, marzo 16). "El valle de los Arhuacos". Revista Cromos. (No 2429).

Guiones. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá

"Un filme colombiano en rodaje Raíces de piedra". (1961, julio 15) Revista de cine Guiones (N° 4).

