

JORGE ELIECER

A F I L M I C A
RE CINE Y PATRIMONIO

BOGOTÁ **f**ílmica

ENSAYOS SOBRE CINE
Y PATRIMONIO CULTURAL



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

Gustavo Petro Urrego
Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

Clarisa Ruiz Correal
Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes - Idartes
Santiago Trujillo Escobar
Director General

Bertha Quintero Medina
Subdirectora de las Artes

María Adela Donadio Copello
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Orlando Barbosa Silva
Subdirector Administrativo y Financiero

Julián David Correa Restrepo
Gerente de Artes Audiovisuales

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural-IDPC
María Eugenia Martínez Delgado
Directora General

Alejandro Burgos Bernal
Subdirector de Divulgación de los Valores del Patrimonio Cultural

Ximena Bernal Castillo
Coordinadora de Publicaciones

Yessica Acosta Molina
Diseño y diagramación

Margarita Mejía
Fotografía

María Angélica Ospina
Corrección de Estilo

Coordinación Editorial

Sergio Becerra Vanegas

Comité Editorial

Ximena Bernal Castillo, Yolanda López Correal, Alfredo Barón Leal, Juan Guillermo Ramírez, Marcela Jaramillo.

Articulistas

Julio Alberto Bejarano, Oscar Iván Salazar Arenas, Deivís Alberto Cortés, Camilo Calderón Acero, Juan Diego Caicedo González, Mauricio Durán Castro, Alfredo Barón Leal, Sergio Becerra Vanegas

Asistentes de Investigación

Eliana Bello, Marcela Mateus, Juanita Rodríguez, Karem Rodríguez, Diana Lara, Juan Sebastián García, Juan Sebastián Pedraza.

Filmografía

Sergio Becerra (Coordinador), asistido por Juan Sebastián García y Juan Sebastián Pedraza, con el apoyo de Juan Guillermo Ramírez.

Bibliografía y Hemerografía

Sergio Becerra (Coordinador), asistido por Eliana Bello, Marcela Mateus y Karem Rodríguez.

Iconografía

Sergio Becerra, Alfredo Barón Leal, asistidos por Juanita Rodríguez.

Agradecimientos Especiales

Augusto Bernal (Black Maria), Alejandra Malagón, Camilo Páez (Biblioteca Nacional de Colombia), Claudia Barreto, Diana Rincón (Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá), Diego Rojas, Fundación Patrimonio Fílmico (Myriam Garzón de García, Directora, Rito Alberto Torres, Subdirector Técnico, Alexandra Mendoza, Jorge Moreno), Germán Sánchez Baquero, Gustavo Adolfo Ramírez (Archivo de Bogotá, Director), Hernando González (Estelar Cine Video), Ilona Murcia Ijjaz, Gabriel Pardo García-Peña, Jorge Manuel Mutis - Ministerio de Cultura, José Luis Saavedra, Luis Ortiz, Lyda España, María Antonia Giraldo, Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Ana María Alzate, Directora; Pilar Gordillo, Subdirectora Operativa; Adriana Cupitra, Biblioteca) Museo de Bogotá-IDPC, Nelly Hernández, Revista PROA, Sociedad de Mejoras y Ornato, Universidad Central, Pedro Adrian Zuluaga, William Nuñez Faraco, Victoria Bartoli.

Agradecimiento especial a S&P Group Investments por su patrocinio para la realización del CD que acompaña esta publicación.

Impresión

Subdirección Imprenta Distrital DDDI.

Encuadernación

Buenos & Creativos.

ISBN 978-958-57240-9-9.

© 2012

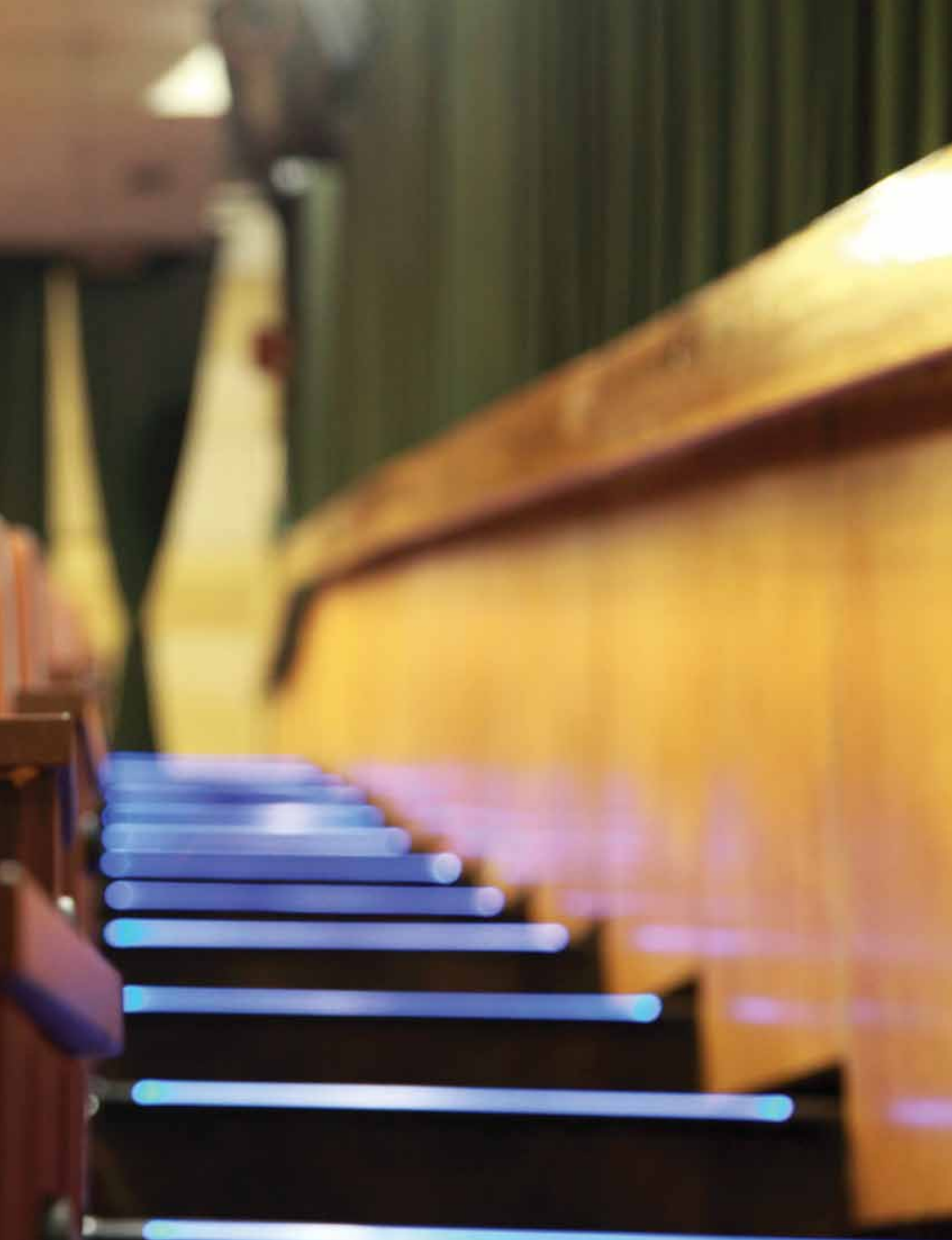


FAENZA

(FACHADA DEL TEATRO FAENZA,
ADQUIRIDO POR LA UNIVERSIDAD
CENTRAL Y EN PROCESO DE
RESTAURACIÓN. 2012.
FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)



(INTERIOR DEL ANTIGUO CINEMA AZTECA, HOY SALA FUNDADORES DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL. 2012.
FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)



CONTENIDO

(8) PRESENTACIÓN

CLARISA RUIZ CORREAL

(12) COORDENADAS DE ESPACIO-TIEMPO, INTRODUCCIÓN A LA BOGOTÁ FÍLMICA, O EL DEBER DE MEMORIA

SERGIO BECERRA VANEGAS

(44) BOGOTÁ EN EL CINE: PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO Y URBANO CIUDAD Y CINE: DOS Y MÁS PATRIMONIOS

MAURICIO DURÁN CASTRO

(96) LA CARA PÚBLICA Y LA CARA VERGONZANTE. IMÁGENES DE LA URBANIZACIÓN DE BOGOTÁ EN LA CIUDAD FÍLMICA Y LA FOTOGRAFÍA URBANA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

OSCAR IVÁN SALAZAR ARENAS

(122) LOS CINEMAS BOGOTANOS: LOS EDIFICIOS DE LA HECHICERA CRIATURA.

LUIS ALFREDO BARÓN LEAL

(174) “NATURALEZAS MUERTAS CON GOZQUE”. IMÁGENES DE BOGOTÁ A TRAVÉS DE LOS “EXTRAS” DE LOS NOTICIEROS CINEMATOGRAFICOS DE LOS ACEVEDO EN LOS AÑOS VEINTE

JULIO ALBERTO BEJARANO

(194) ENTRE DOS FUEGOS. APUNTES A LA REFLEXIÓN SOBRE EL CINE CRIMINAL BOGOTANO

DEIVIS ALBERTO CORTÉS

(224) LOS CINE CLUBES BOGOTANOS

JUAN DIEGO CAICEDO GONZÁLEZ

(270) PÁGINAS DE CINE: EL APORTE DESDE BOGOTÁ

CAMILO CALDERÓN ACERO

(298) SOBRE LOS AUTORES

_CONTENIDO DEL CD CINE Y BOGOTÁ:

1. FILMOGRAFÍA (LARGOMETRAJES, DOCUMENTALES, NOTICIEROS)
2. BIBLIOGRAFÍA
3. HEMEROGRAFÍA
4. SALAS DE CINE EN BOGOTÁ

Recurrir a la memoria, como ejercicio del presente, es un acto que se cimienta entre el recuerdo y el olvido. Su vulnerabilidad en términos de permanencia, encuentra en las marcas físicas, los espacios, las huellas y los relatos, un motivo de manifestación concreta. Por este motivo, cuando en la ciudad hablamos de un ejercicio de memoria, múltiples sensaciones, afectos e ideas pueden tejerse a través de medios y reflexiones diversas. En el caso de las relaciones que se dan entre el patrimonio cultural y el cine como género y como práctica, la memoria dialoga entre las imágenes en movimiento que han sido captadas y mediadas por una narrativa, logrando reactivar procesos de identificación, reconocimiento y apropiación de nuestro habitar en un territorio como lo es Bogotá. O acaso, ¿Quién no se sorprende con las imágenes de una calle bogotana de otro tiempo bajo la ilusión del movimiento y con la sensación de verla llena de vida? Imágenes del pasado que como patrimonio inmaterial sólo se pueden ver, no se pueden tocar y resultan tan delicadas como una canción que no fue escrita y dejó de escucharse.

Siguiendo esta línea, la presente publicación se constituye en el resultado del trabajo realizado por dos entidades adscritas a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá: El Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) y el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). En 2010, a través de una convocatoria de estímulos titulada “Bogotá fílmica: cine y patrimonio cultural de Bogotá”, estas dos entidades promovieron la realización de cuatro ensayos críticos que hoy hacen parte de esta publicación y que junto con otros escritos que abarcan temáticas referidas al espacio, la historia, la memoria, el urbanismo y la arquitectura, los imaginarios, las salas, los cine clubes y la crítica, tomaron como punto de partida producciones realizadas en la capital en formato cinematográfico (16 y 35 mm) de corto y largometraje durante el periodo 1906-2011.

Además de los ensayos mencionados, la publicación incluye un anexo digital compuesto por una filmografía, hemerografía y bibliografía sobre cine y Bogotá, así como un inventario histórico de las salas de cine de la ciudad a lo largo del siglo XX y XXI. Quien desee iniciarse en el conocimiento de la vasta producción fílmica que existe sobre la ciudad, puede hacerlo a través de la producción más

PRESENTACIÓN





**A LA MEMORIA DE JORGE
LUIS NIETO DÍAZ (1943-2012),
GESTOR DE PATRIMONIO
FÍLMICO COLOMBIANO,
PIONERO DE LOS ARCHIVOS Y LA
MEMORIA CINEMATOGRAFICA Y
AUDIOVISUAL EN COLOMBIA.**

(EL 9 DE ABRIL DE 1948 EN LA ESQUINA DEL DESAPARECIDO HOTEL GRANADA SOBRE LA JIMÉNEZ CON SÉPTIMA, SE ENCONTRABA UN CARTEL QUE ANUNCIABA LA PROYECCIÓN EN EL TEATRO FAENZA DE LA PELÍCULA *ROMA, CIUDAD ABIERTA* DE ROBERTO ROSSELLINI.
SADY GONZALEZ, COLECCIÓN ARCHIVO DE BOGOTÁ.)

COORDENADAS DE ESPACIO- TIEMPO:

introducción
a la Bogotá
Fílmica, o
el deber de
memoria

SERGIO BECERRA VANEGAS



AYACUCHO

HOY REGIA INAUGURACION A TODO LUJO Y CONFORT

BUENA VISTA

SABIDO REGIA INAUGURACION

BUENA VISTA

[TEATRO AYACUCHO, 1945. COLECCIÓN MDB-IDPC]

*Nada distingue los recuerdos
de los momentos corrientes:
no se descubren hasta más tarde,
por sus cicatrices.*

Chris Marker
La jetée (1962)

APORTES PARA UNA ARQUEOLOGÍA

La memoria, esa manifestación cambiante, realidad esquiva, movediza, difícil de palpar, aun más de percibir, que difiere, pero no es ajena al plano del recuerdo ni a la dimensión de la historia, concebida desde Bergson como “punto de intersección entre el espíritu y la materia” (Bergson, 1997, p. 5, trad. propia), nos parece el territorio propicio para el encuentro entre lo fílmico [espíritu] y lo patrimonial [materia], entre lo inasible y lo corpóreo, sujeto mismo de reflexión de este proyecto editorial e investigativo, de sus autores y de su original perspectiva, que pone en relación por primera vez estos dos campos en nuestra ciudad. Y lo hace entendiendo la memoria como materia, como hecho unitario, más allá del debate sobre la actualización o no de su realidad física. No habría entonces, como punto de partida, ni cine ni patrimonio posibles sin memoria, ligada siempre a un colectivo humano. El vínculo entre comunidad, legitimación y memoria deviene aquí el nodo esencial. Labor urgente la de su recuperación, especialmente si, siguiendo lo planteado por Norman E. Spear, “el contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido” (Spear y Riccio, 1994)¹. El problema de la [in]materialidad se torna por lo tanto más crítico aun en esta exploración².

Proponemos, para develar los múltiples pliegues y realidades de la memoria surgida de este encuentro entre lo fílmico y lo patrimonial en Bogotá, movilizar el triple enfoque que, planteado desde la *arqueología* como herramienta, desarrollan tanto Michel Foucault (1970) sobre la historia de las ideas, como Paul Virilio en el ámbito de la tecnología³ y Siegfried Zielinski (2008) en relación con el nacimiento de los medios⁴, con tal de establecer una posible arqueología nacida de esta convergencia. Arqueología que nos permitiría analizar los lazos existentes entre los discursos [ideas], las herramientas [tecnología] y los canales de transmisión [medios] de los que surgen el cine como hecho artístico y cultural en nuestra ciudad, las transformaciones aportadas por el cine a la urbe y su percepción como fenómeno colectivo, social y masivo, por parte de creadores, ciudadanos, públicos y espectadores a lo largo del tiempo, en más de un

¹ Citado por Paul Virilio en *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 7. Ver también Spear (1978).

² Sobre estas exploraciones, relaciones y perspectivas, ver Lamet (1996).

³ El esfuerzo de análisis de este autor en relación con la arqueología de la tecnología, y los cambios de percepción de los fenómenos en relación con ésta y con la evolución de la velocidad, ha sido una constante en su obra (Virilio, 1997b, 1998, 2006 y 2009).

⁴ Ver también Burbano (2007b).

siglo de lo cinematográfico en la capital (1906-2011)⁵. Esta triple realidad es la que llamaremos la *Bogotá Fílmica*.

En su búsqueda, y en vías de construcción de nuestro método de análisis, como nos lo recalca Andrés Burbano, editor de la compilación de textos de Zielinski realizada en Bogotá, “la arqueología redescubre lo arcaico mientras lo mediático nos abre las puertas de lo contemporáneo” (2007a, p. 14).

Arqueología de la memoria, fase presente del pasado, capa epidérmica de él, tal como lo trabaja Paul Ricoeur (1999 y 2004) en sus obras, al rescate de sus ruinas y silencios, y de la lectura, en su estado de suspensión entre sustratos de olvido, de las obras de la imagen fotoquímica en movimiento, concebidas como archivos y documentos, que nos permitirán igualmente el analizar, visualizar y espacializar los usos, prácticas, producciones, construcciones, conformaciones, apropiaciones e identidades de la Bogotá Fílmica, pensadas y aplicadas al territorio. Pasaremos, entonces, de la arqueología a la cartografía del hecho fílmico, de su memoria y su patrimonio.

Retomamos la categorización histórica propuesta por Eric Hobsbawm (2001a, 2001b y 2001c) para analizar lo moderno y lo contemporáneo en el mundo, aplicada aquí a la evolución de nuestra urbe y a su conformación por medio de capas de memoria. Así podremos decir que hubo inicialmente una *era de los ríos y las montañas*, de la que, entre la niebla, a la sombra del Sumapaz, en las laderas de Pie de Abuelo y Pie de Abuela, presencias sagradas y tutelares, bañada por el Vicachá, nació como hogar de muiscas Bacatá, sin alterar el equilibrio entre hombre y naturaleza, ni el complejo sistema hídrico compuesto por bosques, páramos, lagunas, ríos, quebradas, humedales y canales; sistema desconocido, destruido, remplazado territorial y simbólicamente por la *era de las iglesias*, que lo sepultó, reorganizando y disponiendo la población ya no por núcleos sociales o familiares, sino por parroquias en las planicies, según la lógica de la producción agrícola y la explotación minera, con la buena noticia para esta nueva mano de obra esclava, de que un lejano concilio los dotaba de alma y por tanto debían ser evangelizados, las cumbres de sus montañas conquistadas, profanadas, remplazadas por vírgenes y ermitas.

Sobre esta capa se impuso la *era de los edificios*, habitados por las nuevas instituciones, ya fuera el hospital, el psiquiátrico, la fábrica, el cuartel, la cárcel o cualquier otra modalidad de panóptico, que marcaba la relación entre el individuo y el poder (Foucault, 1998). Este direccionamiento de la mirada como herramienta de control del espacio y del sujeto, le abrió paso a otro entendimiento de la visión y tal vez del control o, como lo denomina Virilio, de la *máquina de visión*.

Así nace, como genuina manifestación de la ciudad espectáculo, la *era de las salas de cine*, generando su propia red y presencia territorial, pasando muy rápidamente de los teatros céntricos a los cines de barrio, y de estos a los barrios de cine, verdaderas villas de celuloide, con una asombrosa concentración lumínica de la oferta, red conectada entre sí por las salas de bulevar o de avenida, que marcaban muy claramente las direcciones y tendencias dominantes de la expansión urbanística en la capital. A donde iban las salas de cine iba la ciudad, tal como lo

⁵ Aunque las primeras proyecciones cinematográficas en Bogotá datan de 1897, como lo refieren varios articulistas de esta publicación, tomamos como punto de partida de la Bogotá Fílmica la fecha de realización de las primeras películas realizadas en la ciudad.



interroga el muy interesante artículo que Alfredo Barón⁶ le dedica en este proyecto a los teatros, su arquitectura, oficios, usos, hábitos y apropiaciones.

Los templos de esta nueva era tenían en común con la antigua *era de las iglesias* no solamente la proyección de su dimensión espacial y espiritual, una cierta idea de la redención de las almas o del deseo, del creyente y del espectador, sino también la promesa, cumplida en un caso, tal vez rota en el otro, de que la luz irrumpiría violentamente y surgiría de la oscuridad. Proyección espiritual y aparición de nuevos cultos y deidades, también bajadas de las estrellas e igual de intocables, estas presencias luminosas deambulaban cada cual en su propio templo, los que, curiosamente, no estaban nunca muy separados unos de otros⁷.

Este espacio poblado simultáneamente por iglesias y salas de cine, hacía de la urbe bogotana algo aun más surreal y ecléctico. La doble arquitectura de la iluminación y el deseo se imponía en nuestras calles a través de interesantes contrapuntos. Paradójicamente, una nueva generación de templos, increíble mezcla de iglesia con ciudad espectáculo, desplazó a las criaturas de luz de su hogar primigenio, remplazando la proyección por rituales catatónicos a pleno sol, desterrando toda profunda oscuridad, convirtiendo los otrora teatros en galpones bidimensionales. Del culto de las imágenes al reino de la palabra. Toda la producción de lo patrimonial en torno a lo filmico, que habitaba dentro y alrededor de las salas de cine como núcleo esencial, generador de tejidos sociales, se vio muy afectada, el público de estos teatros, de estos barrios, de estos barrios de teatros y sus prácticas e identidades colectivas en primera fila de este sacrificio, desapareciendo con la oferta y vida única de cada uno de estos sitios, también únicos, anunciando el nuevo advenimiento. Dos generaciones de bogotanos asistimos pasivamente y en silencio a un verdadero, brutal y planificado *salicidio*⁸.

Uno de los mayores damnificados de la expulsión del cine de sus salas ha sido el movimiento cineclubista, formador de públicos por excelencia, incesante promotor de cinefilias y de amor por el cine, desarrollados históricamente en Bogotá como parte integral de la vida de las salas, y sobre cuya evolución, crisis y perspectivas nos presenta un muy necesario estudio Juan Diego Caicedo⁹.

Desplazado, derrotado, el cine ya sin teatros autónomos, ya sin sus públicos arraigados, ni sus prácticas orgánicas, ni sus oficios de antaño, sin carteles gigantes en las avenidas, ni car-

⁶ Historiador de la Universidad Nacional y experto en patrimonio. Su artículo "Los Cinemas Bogotanos: los edificios de la hechicera criatura", hace parte de esta publicación.

⁷ La iglesia de Las Nieves (carrera séptima y calle 20) y el Rex, Roxy o Lux (carrera octava y calle 20), son un claro ejemplo de este contrapunto urbano. Situados casi en frente una de otro, se encuentran tan sólo separados por la Plaza de las Nieves y su estatua del sabio Caldas, poniendo, en una misma línea las dimensiones de lo religioso y del espectáculo, mediadas por lo político, cada cual con sus códigos propios de representación y de inmersión en la ciudad. Fueron, curiosamente, construidos en la misma década (1922 –en su forma actual– y 1928), con una capacidad similar de fieles (más de 2500). Otro tanto pasa en el Parque de las Cruces y una de las iglesias que forman el marco de la plaza y el cine Las Cruces, y en la Plaza de Lourdes, la iglesia del mismo nombre, y del otro lado de la plaza, el cine Libertador, dentro del pasaje comercial, entre los cuales se ubicaba originalmente, en el centro de la plaza, la estatua de Antonio Ricaurte. El cine Lido, ubicado en el Parque Santander, en frente del cual se encuentra la estatua que da nombre al parque, conecta linealmente en esa misma calle 16 con las iglesias de San Francisco, Veracruz y La Tercera.

⁸ Ver sobre este tema el muy interesante artículo dedicado al inicio de la desaparición de las salas de barrio, luego trasladado a los cines de avenida: Alberto Navarro, "¿Qué fue del Nuria, el Regio, el Escorial?", in *Cinemateca*, n° 6, ene.-feb. 1979, p. 79-84. Retomado en *La crítica de cine, Una historia en textos* (Ramiro Arbeláez, Juan Gustavo Cobo Borda, Coordinadores). Bogotá: Proimágenes Colombia/Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 145-152.

⁹ Cineclubista, crítico, docente y realizador, Comunicador Social de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y Magíster en Arte, Dirección de Cine y T.V., de la Escuela Nacional Superior de Cine, Teatro y T.V. de Lodz, Polonia. Su artículo "Los Cine Clubes bogotanos", hace parte de esta publicación.

telistas, ni carteristas, con sus relaciones sociales transformadas, lugar de otros encuentros y desamores, pasó a ser un elemento más del factor hegemónico de los nuevos e inciertos tiempos, en los que no hay luz ni redención posibles; oscurantismo desenmascarado por Sarraamago (2001) y denunciado por el Nobel como retroceso, como regreso a *La caverna*. Esta involución marcaría a su vez la cuarta [de]generación del culto: del dios a la imagen, de esta a la palabra, y en la *era de los centros comerciales y las cámaras de vigilancia*, el incesante culto al dinero. Tal vez Georges Duby (2005), historiador excelso, nunca imaginó que otro volumen, con un contenido completamente nuevo y desafiante, sería absolutamente necesario para dar razón del fenómeno de esta nueva *época de las catedrales*, ya no basada en las relaciones entre arte y sociedad, sino entre consumo y dinero¹⁰.

Este movimiento permanente, este sistema de superposiciones entre eras y categorías de ciudad que nacen y desaparecen, que se devoran y desplazan fatídicamente entre sí, como capas tectónicas, cubriéndose las unas a las otras, portadoras de choques y tragedias, de éxodos y asimilaciones, creadoras de sismos y cismas, esta suma de pasados y acontecimientos, atravesados también por sujetos cambiantes que han sido respectivamente, y quizás ahora simultáneamente, soberanos, esclavos, súbditos, ciudadanos, espectadores, consumidores, teleconsumidores y ciberconsumidores, productores de diferentes modos y nodos de memoria, constituyen el campo sobre el que queremos intervenir y aplicar nuestra muy particular *arqueología*.

De ella resurgirá lo que Ítalo Calvino (2002) ha acertado en llamar, en su sabia mezcla de reflexión filosófica, ensayo urbanístico y proeza literaria, las *ciudades invisibles*. Trataremos de ir en su búsqueda, pues de entre ellas emergerá nuevamente la Bogotá Fílmica. La organización planteada por Calvino concuerda con nuestro análisis de las eras o substratos bogotanos, y más allá de la capa temporal a la que pertenezca cada categoría, concibe la ciudad, lugar de lo fílmico y lo patrimonial, como un todo, como una suma indivisible y transversal presentada en sus relaciones fundamentales como *ciudad y memoria* [ríos y montañas], *ciudad y signo* [iglesias], *ciudad y forma* [edificios y poder], *ciudad y deseo* [salas de cine] y finalmente *ciudad e intercambios* [centros comerciales y cámaras de vigilancia].

CIUDAD Y CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA

No todas las ciudades solidifican sus vivencias de la misma manera, ni todas operan sus memorias concretas o concretan sus olvidos de igual forma. Si bien aquí, en vez de destruirlas se conquistaron simbólicamente las cumbres de nuestros cerros con nombres y construcciones alusivos al nuevo dogma, a la vista de todos pero desprovistas de su esencia, en otras colinas de ciudades como París, se tumbaron barrios enteros, se fusilaron y desterraron a sus habitantes, con tal de construir basílicas que borrarán para siempre de la memoria colectiva las prácticas ejercidas por sus pobladores, en este caso *la comuna*. A veces la salvación viene de

¹⁰ Sobre la reflexión del consumo como fenómeno ver Baudrillard (2007). Ver también sobre consumo y centros comerciales Medina Cano (2005).



la sustitución, otras, de la destrucción, en la que se impone claramente el patrimonio material sobre el inmaterial, justamente ligado a la memoria del colectivo. Curiosa y cínicamente, a los objetos que celebran estos nuevos íconos que remplazan al hombre por la piedra se les llama "souvenir" (recuerdo). Otras veces la salvación viene, como en la gran Tenochtitlán, no de tumbar, sino de tapar. A pocos metros abajo, al costado de la catedral actual, en pleno Zócalo, yace enterrado, casi completo, pero escondido de todos, el gran Templo Mayor de la antigua capital azteca. Que el templo de abajo emerja nuevamente en su totalidad podría poner en peligro el templo de arriba. ¿Cuál es más importante? Ningún patrimonio es neutro. Este siempre es el resultado de una imposición. Cabe preguntarse entonces: ¿Quién lo impone? Y sobre todo: ¿En beneficio de quién? En contravía a la decisión parisina de borrar la comuna y su memoria¹¹, en Lyon, lugar mayor de la resistencia en contra de la ocupación y la colaboración con el nazismo, todo fusilado, todo deportado, todo asesinado merece su memoria propia, con circunstancia, nombre y fecha. En cada edificio, calle, andén o avenida donde alguien haya entregado su vida, hay una placa que lo conmemora y que termina diciendo: "...passant, souviens toi!" (¡Peatón, recuerda!). Orden perentoria, en imperativo. La memoria es claramente un deber de los ciudadanos, pero sobre todo, de los estados.

Basílicas, catedrales, placas... Hay, sin embargo, prácticas de remembranza inmaterial mucho más asombrosas y originales, más cercanas también a nosotros, que contrastan con la desmemoria material, o el ornamento de la desmemoria. En una capital de Centroamérica, borrada dos veces del mapa por terremotos, duramente afectada por cuatro décadas de dictadura y los efectos de una cruenta guerra de liberación nacional¹², en la que la mayoría de sus calles no tienen nombre ni sus casas número, aunque existen algunas placas, ni los eventos, ni las personas, ni los objetos se pierden, y todo y todos llegan a su destino. La ausencia de edificios, de sistemas de nomenclatura o de identificación, evidentes signos de oficialidad, control y poder, fue sustituida por la memoria colectiva y la construcción ejercida por los ciudadanos. Todos se dieron cuenta de que, más allá de ellos mismos, tenían una identidad y una memoria común, y basados en ellas generaron su propia geo-referenciación. Pusieron en escena sus recuerdos, para, a partir de ahí, ordenar empíricamente el territorio.

Aunque se derrumbó en el terremoto de los años 30, todo habitante del barrio Bolonia que se respete sabe dónde fue la "mansión de Teodolinda", madre de un dictador sin nombre y punto de referencia de los destinos de dicha parte del barrio, a donde todos y todo llegan nombrándola. Por lo tanto, todos sabrán llegar a la casa del que viva "de la mansión de Teodolinda, tres cuerdas y ochenta metros abajo (occidente)", o arriba (oriente). No se equivocarán de casa, así esta no tenga número, así no haya hoy en día ni mansión, ni Teodolinda, y aquel punto sea tan sólo una esquina.

¹¹ Hoy en día, para rendir tributo a la *comuna* o a los *comuneros* hay que ir hasta el "Muro de los federados", situado en el cementerio parisino de Père Lachaise, lugar mismo donde fueron fusilados y enterrados en una fosa común 147 miembros de esta nueva forma de organización social. Es el mayor símbolo de memoria histórica referente a la comuna luego de la política de "tierra arrasada" practicada en el barrio de Montmartre, protagonista mayor de este levantamiento, barrio destruido para darle lugar a la Basílica del Sacré-Coeur, y cuyos habitantes no fusilados fueron desterrados y reubicados en las posesiones coloniales francesas de ultramar, e inclusive, en Argentina.

¹² Managua, Nicaragua, fue destruida por el terremoto de 1931 y luego por el de 1972. Entre 1977 y 1979 se libraron en sus calles, especialmente en los barrios orientales de la ciudad, las batallas más importantes de la última etapa de la guerra de liberación nacional por medio de la cual los nicaragüenses, liderados por el FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional), lograron expulsar del poder y del país al dictador Anastasio Somoza, poniéndole así fin a más de cuatro décadas de dictadura dinástica, en las que se sucedieron tres generaciones de Somozas.

Mayor prueba de lo indestructible de la memoria y de lo insubstancial del debate sobre su [in] materialidad, no puede haber. Proceso más radical aun en el barrio Monseñor Lezcano, donde la referencia no es una esquina, coordenada real, elemento físico y comprobable, sino lo que fue la mezcla de un objeto y un acontecimiento, en este caso el “camión de Coca Cola”.

En efecto, durante la guerra de liberación nacional, los habitantes del sector levantaron su barricada sobre el chasis aún humeante de dicho camión, que quedó en la mitad de su reparto como filtro de dos fuegos, entre las tropas de Somoza y los hijos de Sandino, en una intersección. Ya sin llamas, ni guerra, ni chasis, todos saben cuál fue esa esquina, esa barricada, y por lo tanto dónde estuvo, alguna vez, el mentado automotor y cuál es el significado histórico que se le refiere, imborrable para el colectivo.

Este tipo de solidificaciones, de puestas en el territorio de la memoria, de procesos activos de apropiación de la remembranza, son los que aspiramos recuperar en beneficio de la búsqueda de la Bogotá Fílmica. Buscaremos también capturarlos en un completo e incluyente modelo de representación.

La cartografía fruto del hallazgo de nuestros fenómenos de ciudad, la geo-referenciación de sus diferentes manifestaciones históricas, cinematográficas, patrimoniales y culturales, resultado de nuestras recuperaciones arqueológicas, surge entonces de la suma de dos figuras provenientes de lo literario. Por un lado, el punto único que por la presión de la materia se curva y deviene esfera, punto en el cual se concentran girando sobre sí mismas todas las imágenes, realidades y objetos del universo, pasados y futuros, explorado por Borges (1999) en *El Aleph*¹³. Y por el otro la esfera extendida, como lugar mismo de la representación, hogar de la duplicación y del holograma, imaginada por Bioy Casares (2002) en *La invención de Morel*.

La suma de estas dos geometrías imaginarias da como resultado la posibilidad muy real de recuperar, reorganizar y armar los múltiples fragmentos, aparentemente inconexos, que juntos y ensamblados, dotados de sentido, arrojan un mapeo esférico de conjunto, como gran representación holográfica global de nuestra ciudad, poblada, habitada por pequeñas coordenadas puntuales de espacios-tiempos específicos, cinematográficos y patrimoniales, necesariamente tridimensionales. Este no es ya el producto superpuesto de diferentes capas de *ciudades invisibles*, sino el retrato de una urbe visual posible, palpable, perceptible. Nuestra ciudad, reconstituida, recuperada, de vuelta a la superficie: la Bogotá Fílmica¹⁴.

EL “BULEVAR DEL CRIMEN” O LA POLÍTICA DEL OLVIDO

El gran conjunto visual en movimiento que configura nuestra ciudad está compuesto no solamente por puntos individuales, sino por conexiones entre ellos y sus contenidos, posibilitadas por nuestro análisis, generadas por el tiempo. Existen así ciertos direccionamientos dentro de la Bogotá Fílmica protagonizados, no por las imágenes, sino por sus ausencias y vacíos, por sus

¹³ Sobre las relaciones en la obra de Borges entre ciudad y arquitectura ver también Grau (1999).

¹⁴ Dentro del proyecto original de “Bogotá Fílmica” estaba previsto incluir un CD-ROM para presentar la primera versión, a través de las películas de ficción, de este mapeo y geo-referenciación de lo fílmico en la ciudad. Múltiples factores hicieron que este aporte siga siendo un proyecto planteado a futuro, aunque aquí presentado desde lo conceptual.



reversos. Estos verdaderos “agujeros negros” en el espacio-tiempo de la memoria colectiva, son más que indicativos de una clara tendencia que nos deja ver la conveniente utilización política del olvido y lo problemático que podría ser el considerar lo fílmico como patrimonio inalterable: la imagen cinematográfica, ficticia o documental, como prueba, como huella de la memoria histórica, sería para algunos potencialmente peligrosa. Misma que, a veces, es mejor borrar. Es lo que hemos querido llamar, como viajeros subterráneos del recorrido urbano propuesto por Marc Augé (1998), “El bulevar del crimen”, máxima expresión de esta política del olvido.

Frente a la ausencia de metro entre nosotros, la constitución de la figura de cohesión e interconexión urbana, entre lo fílmico y lo patrimonial, ahí donde la memoria está en riesgo, será realizada a través de las películas, o la ausencia y desaparición de éstas. Las películas y/o su inexistencia serán nuestras estaciones en esta línea de amnesia programada a través del “Bulevar del crimen”, como “ayuda-memoria, como desencadenador de recuerdos, espejo de bolsillo en el cual van a reflejarse y a agolparse en un instante las alondras del pasado” (Augé, 1998, p. 12). Bulevar que esconde, como veremos, una doble categoría de crimen, ambos muy bogotanos.

Si bien es cierto que “los cambios tecnológicos, no sólo deben ser entendidos como cambios de los aparatos, [sino] también como cambios de las prácticas culturales, de las relaciones sociales y [...] de la propia percepción” (Burbano, 2007a, p. 19), este no parece haber sido el caso en nuestra ciudad en relación con el cine y con la imagen en movimiento en general. Imprimir, solidificar la memoria en soporte cinematográfico, convertirla en patrimonio perdurable, parece haber sido un crimen mortal en contra de la amnesia, lo cual es valorado muy negativamente. La calle real, o Carrera Séptima, como espacialización misma de este “Bulevar del crimen” es la prueba viviente de ello.

EXPANSIÓN LINEAL DE LA VIOLENCIA

No es sólo la vía a través de la cual la ciudad se ha expandido, orientado y urbanizado preferentemente hacia uno de sus puntos cardinales, relegando, e inclusive negando o escondiendo sus demás realidades, mucho más vergonzantes, tal como lo propone Oscar Salazar¹⁵ en su texto sobre las imágenes de la urbanización de Bogotá en la ciudad fílmica¹⁶. La Carrera Séptima ha sido también el lugar de los crímenes políticos y de Estado por excelencia, y por lo tanto ha marcado espacialmente la utilización y la expansión de la violencia como práctica. La relación entre violencia política e imagen en movimiento, y su memoria como patrimonio resultante, es la que este singular “Bulevar del crimen” dentro de la Bogotá Fílmica trata de establecer como ejemplo.

Desde la *Conspiración Septembrina* en 1828, y su fallido atentado contra Bolívar a dos cuadras de la plaza que llevaría su nombre, y por tanto de la calle real, evento paralelo a los primeros en-

¹⁵ Antropólogo y Magíster en Antropología de la Universidad de los Andes, estudiante del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.

¹⁶ “La cara pública y la cara vergonzante. Imágenes de la urbanización de Bogotá en la ciudad fílmica y la fotografía urbana de mediados del siglo XX”, hace parte de esta publicación.

sayos concluyentes de la fotografía, pero del que no hubo ninguna fijación química en imagen, esta vía ha marcado tanto el crecimiento de la ciudad, la unión secante de sus extramuros (San Diego, Chapinero, Usaquén), así como el uso de la eliminación física de sus enemigos por parte de las élites bogotanas. En esta misma plaza fue asesinado el 15 de octubre de 1914, saliendo del Congreso, Rafael Uribe Uribe. *La tragedia del 15 de octubre* (1915), de los hermanos Di Doménico, se refiere a estos acontecimientos desde la ficción, incluyendo reconstituciones protagonizadas por los asesinos materiales, hecho calificado por algunos como incitación al odio, lo que contribuyó no sólo a su corta carrera en las salas, de donde fue retirada a destiempo, sino también, a la larga, a la desaparición física de todas sus copias.

Justo en frente de la gran plaza, de la misma forma que Uribe Uribe saldría por última vez del Capitolio, siete décadas después los magistrados de la Corte Suprema de Justicia, los funcionarios de la rama judicial, los visitantes y usuarios habituales del sistema legal, los empleados de la cafetería, el personal de limpieza y vigilancia, así como los miembros del comando armado del M-19 que perpetraron la toma del Palacio de Justicia, entrarían por última vez a este recinto el 6 de noviembre de 1985. Luego de la retoma por parte del ejército, todos perecerían calcinados, inclusive aquellos que lograron salir, lo que no les evitó la muerte. A pesar de la evidencia visual que muestra a los sobrevivientes de este doble acto de demencia saliendo del emblemático edificio, conducidos a la Casa del Florero de Llorente por miembros del ejército y de los cuerpos de seguridad del Estado, según tomas incontrovertibles de los noticieros televisivos de la época, todavía hay quienes niegan la presencia de los aún hoy desaparecidos en el lugar de los hechos. Su ingreso al edificio no existió, su salida del mismo no existió, su interrogatorio, muerte, calcinamiento y desaparición a manos de agentes del Estado no existió. Ellos no existieron. Son, según estrambótica y reciente categorización, viajeros voluntarios y temporales; en todo caso, desplazados por la desmemoria. Sin embargo sus cuerpos, inexistentes para algunos, están capturados en las imágenes, lo que parece dar exactamente lo mismo. Espectros de la imagen, otra categoría creada por este bulevar.

ESPECTROS DE LA IMAGEN, O LA NEGACIÓN SISTEMÁTICA

El 9 de junio de 1954, manifestando en respuesta al asesinato del estudiante de medicina de la Universidad Nacional Uriel Gutiérrez un día antes, durante el carnaval celebrado en la Ciudad Universitaria, los estudiantes que se dirigían desde ahí al Palacio de San Carlos a expresar su descontento, fueron interceptados a alturas de la Carrera Séptima y la calle trece, frente al edificio Murillo Toro, en donde el ejército ejecutó a nueve estudiantes más.

A cuadra y media de ese lugar, sobre la misma vía, entre las calles 14 y 15, o Avenida Jiménez, el fatídico 9 de abril de 1948 fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, desatando la ira popular de *El Bogotazo*¹⁷, y aunque el registro fotográfico y de los noticieros de la época fue abundante en relación con el epicentro de los acontecimientos que producirían centenares de muertos, casi toda la cobertura cinematográfica fue realizada por camarógrafos y reporteros de medios

¹⁷ Ver al respecto Alape (1987 y 2005). Sobre las consecuencias históricas del *Bogotazo* ver también Alape (1985).





extranjeros, a excepción del registro documental del colombiano Camilo Correa y el francés radicado en Colombia Charles Riou¹⁸, lo que postergó mucho tiempo la constitución y apropiación de un archivo de imágenes sobre lo ocurrido, que permitieran la toma de conciencia histórica de la trágica dimensión de esta matanza colectiva por parte de aquellos que seguirían cayendo. Ver para no repetir, es una de las funciones esenciales de la memoria.

A algunos pasos de donde callera Gaitán, casi dos décadas antes, es asesinado por la espalda a manos de la policía el estudiante de derecho Gonzalo Bravo Páez, el 7 de junio de 1929, en la esquina de la Carrera Séptima con Avenida Jiménez, durante una manifestación estudiantil. Sobreviven algunas imágenes del acto de protesta llevado a cabo al día siguiente, también sobre la Carrera Séptima, en que se ve claramente un cartel invitando a su sepelio¹⁹.

El 4 de febrero de 1956, en la Plaza de Toros de la Santamaría, a media cuadra de la Carrera Séptima y la calle 27, luego de la rechifla que por segundo domingo consecutivo recibía la hija del dictador Gustavo Rojas Pinilla, infiltrados del ejército en las gradas de la plaza, vestidos de civil, abrieron fuego brutal e indiscriminadamente contra la multitud, propiciando una masacre de la que aún hoy en día no se tiene certeza material de sus verdaderas proporciones, y que ciertas fuentes periodísticas presentes durante los acontecimientos²⁰ sitúan cuantitativamente

(CALLE 13 CON CARRERA SÉPTIMA. 9 DE JUNIO 1954. SOBRE LA CALLE QUEDARON LOS CUERPOS SIN VIDA DE LOS ESTUDIANTES ASESINADOS POR EL BATALLÓN COLOMBIA. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

¹⁸ Entre ellos se cuentan el camarógrafo y documentalista mexicano Eduardo Martorell y los camarógrafos cubanos que trabajaban para el noticiero cinematográfico CMQ de la isla caribeña.

¹⁹ Ver al respecto el "Archivo Histórico y Cinematográfico de los hermanos Acevedo", y muy especialmente la *Colección de Cine Silente Colombiano*. Bogotá: FGAA/FPFC, DVD n° 2, 2008. Este material es analizado por Julio Alberto Bejarano en su artículo sobre los Acevedo, parte de esta publicación.

²⁰ El periodista Carlos J. Villar Borda logró enviar uno de los pocos despachos noticiosos que la censura militar no logró detener, dirigido a la agencia UPI, con sede en Estados Unidos. Esto le costó el exilio, al que debió partir la misma noche de los acontecimientos.

por encima del resultado de la posterior Masacre de Tlatelolco en ciudad de México²¹. Cientos de cadáveres desaparecieron, y con ellos los registros y los testimonios médicos. El régimen que promovió como ningún otro hasta entonces las relaciones entre poder y medios masivos de comunicación²², se encargó también de que ningún registro de imagen en movimiento sobreviviera a esta matanza premeditada.

Más recientemente, y desde la ficción, se ha reseñado la masacre de 32 personas el 4 de diciembre de 1986 en el restaurante Pozzeto, por parte del veterano de la guerra de Vietnam Campo Elías Delgado, en la Carrera Séptima con calle 61²³. Igualmente, aunque no de manera tan directa, más bien tangencial, el atentado al club El Nogal de la Carrera Séptima entre calles 77 y 78, atribuido a las FARC, llevado a cabo el 3 de febrero de 2003, con un saldo de 36 víctimas mortales y más de 200 heridos²⁴. Ambos eventos fueron ampliamente cubiertos por los medios de la época, y el segundo también registrado paso a paso a través de las cámaras de seguridad del lugar, según la inmediatez permitida por la evolución de la velocidad y las redes de transmisión, así como la tecnología audiovisual de cada uno de estos dos momentos²⁵.

En este sentido, y desde una perspectiva de construcción reciente de imaginarios de ficción, contamos con el aporte de Deivis Cortés²⁶, que explora y plantea la existencia del género de cine criminal bogotano como posibilidad, a través de ejemplos precisos, en una vía de análisis muy distinta a la planteada por la geo-referenciación del “Bulevar del crimen”, visión complementaria.

DE LA CIUDAD AL CAMPO: NECRÓPOLIS AMPLIADA

La prolongación geométrica de nuestro concepto, la última estación en esta geografía de la desmemoria que nos permite este singular recorrido por la Carrera Séptima, símbolo de ciudad, en el que ordenamos y proyectamos espacialmente eventos ocurridos en diferentes seg-

²¹ El 2 de octubre de 1968, tropas del ejército y de la policía mexicanas, con apoyo aéreo y mecánico terrestre, abrieron fuego indiscriminadamente en la Plaza de las Tres Culturas, o Plaza de Tlatelolco, en Ciudad de México, contra la manifestación obrero-estudiantil convocada y liderada por el “Consejo Nacional de Huelga”, allí concentrada, perpetrando una masacre cuyas cifras más conservadoras ubican alrededor de 350 muertos. Poco menos de una semana después, el gobierno mexicano inauguraba los Juegos Olímpicos. Más de tres décadas tuvieron que pasar para establecer tanto las responsabilidades políticas como las dimensiones materiales de dicho acto de terror de Estado. El cubrimiento periodístico y testimonial, gráfico y cinematográfico fue ampliamente difundido, nacional e internacionalmente, a pesar de todos los intentos de censura del gobierno del PRI, presidido por Gustavo Díaz Ordaz, responsable directo de los acontecimientos. Ver al respecto *El grito* (1968), de Leobaldo López Aretche; *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons. Ver igualmente la investigación histórico-periodística de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral*. Ver, por último, sobre el movimiento estudiantil mexicano de ese año, Aquino y Pérezvega (2008).

²² Gustavo Rojas Pinilla inaugura la televisión en Colombia (1954) y entiende su profundo significado y potencial político. Todos los actos de su gobierno son acompañados o sepultados por los medios masivos de comunicación y en especial por la televisión, en la que los noticieros, filmados en formato 16 mm., tienen un rol central. La realización de documentales propagandísticos sobre todo aquello que cobrara importancia para el régimen fue ampliamente incentivada, haciendo época tanto por su contenido como por su realización.

²³ *Satanás* (2007), trasposición fílmica de la novela homónima de Mario Mendoza (2002), realizada por Andy Baiz, retoma en su parte final estos acontecimientos.

²⁴ *Esto huele mal* (2007), trasposición fílmica de la novela homónima de Fernando Quiroz (2007), realizada por Jorge Alí Triana, retoma igualmente estos acontecimientos sin centrarse en ellos ni desarrollarlos visualmente, para construir, a partir de una evocación indirecta o excusa narrativa, la trama argumental de la película.

²⁵ Sobre los lazos entre imagen, velocidad y tecnología, ver Virilio (1997a).

²⁶ Graduado de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Su artículo “Entre dos fuegos. Apuntes a la reflexión sobre el cine criminal bogotano”, hace parte de esta publicación.





(TRANVÍAS ARDIENDO FRENTE A LA GOBERNACIÓN DE CUNDINAMARCA EN LA AVENIDA JIMÉNEZ CON CARRERA SÉPTIMA. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

mentos temporales, conectando sus significaciones entre sí alrededor de una misma práctica histórica, podría ser lo acontecido el 11 de octubre de 1961 en Gachetá, extensión periférica entre lo urbano y lo rural de esta línea que atraviesa los cerros orientales, convertida a esta altura de avenida en carretera. En esa fecha, la guarnición mecanizada ubicada en el Cantón Norte, sobre la Carrera Séptima con calle 106, comandada por el teniente Enrique Escobar, compuesta por 134 soldados, seis suboficiales, con 8 tanquetas y 8 camiones a cargo, desertó colectivamente del ejército bajo la influencia y el liderazgo del teniente Alberto Cendales, detenido en dicha unidad luego de su quinto intento consecutivo de fuga²⁷, con la clara intención de unirse en compañía de estos 140 hombres y equipo, a una facción de la guerrilla²⁸.

Antes de que esto sucediera, Cendales y sus insurrectos son detectados por las tropas regulares en inmediaciones de Gachetá. A la altura del río Guavio la aviación desata un ataque y la tanqueta de Cendales cae barranco abajo. Inconsciente y gravemente herido, es trasladado al hospital municipal. Ya para entonces la unidad blindada está rodeada, alrededor de la plaza principal del pueblo. Las negociaciones entre regulares y desertores son lideradas por el teniente Escobar. Las condiciones de rendición propuestas por este son rechazadas y juzgadas como inadmisibles por el estamento militar. Ante este fracaso, la comandancia del ejército manda al sargento Agustín Suárez, quien tendrá un fuerte altercado con Escobar y le disparará tres veces, dándole muerte casi de inmediato.

Este alucinante capítulo, así como su trágico final, hubieran pasado como otros aquí reseñados, totalmente inadvertidos, borrados de la memoria colectiva por acción de la censura oficial, si no hubiera sido por la presencia del joven camarógrafo del *Noticiero Suramericana*, Horacio Posada, que capturó en 16 mm. e inmortalizó estos cuarenta segundos en oro de la ejecución, convalecencia y muerte en directo, como primicia para la historia, del teniente Enrique Escobar, dotándolos de imagen en movimiento para la posteridad. Mismos que hicieron parte de la versión televisiva de este noticiero del 12 de octubre, y cuyo positivo partió la misma noche del 11 rumbo a Nueva York, sede de la United Press, socio internacional del *Suramericana*, lo que

27 Alberto Cendales Campuzano, teniente del Batallón de Policía Militar Número Uno de Bogotá, con sede en Puente Aranda, participa activamente en el intento fallido de Golpe de Estado del 2 de mayo de 1958, liderado por militares fieles al ex-dictador Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), en momentos en que la Junta Militar que lo remplazara (1957-1958) se aprestaba a ceder el poder a un régimen civil bipartidista que se autodenominó como "Frente Nacional", y había organizado las elecciones en las que el candidato del Partido Liberal, Alberto Lleras Camargo (de cuyo secuestro era justamente responsable Cendales ese 2 de mayo), era el ganador proyectado por adelantado. Cendales logra asilarse en la Embajada de Paraguay, pero se escapa antes de llegar a ese país. Vira, a lo largo de sus cuatro fugas sucesivas, de posiciones de extrema derecha militar, hacia una visión de izquierda revolucionaria que concibe la lucha armada como única vía posible de transformación del sistema y de toma del poder. Esta será la única tentativa de una unidad entera del ejército colombiano de pasar al campo de la insurgencia, tres años antes del surgimiento de los movimientos de guerrilla marxista (FARC, ELN o EPL). Ver sobre estos acontecimientos Téllez (2002). Ver también Guzmán, Fals y Umaña (2010).

28 No es claro aún a cuál facción guerrillera de aquel entonces Cendales proyectaba unirse. Tres opciones le eran geográficamente posibles en lo inmediato: el grupo de resistencia campesina armada comandado por Juan de la Cruz Varela en la región del Sumapaz, resistencia o «auto-defensa» a la que Cendales, de hecho, ya se había enfrentado en 1956; Rosendo "Minuto" Colmenares, uno de los últimos representantes de la guerrilla liberal del Llano que, luego de la entrega y posterior asesinato de Guadalupe Salcedo (1957), viró muy rápidamente hacia el banditismo; y finalmente, la guerrilla de Tulio Bayer, en el departamento del Vichada. Aunque de origen burgués, miembro de la élite ilustrada del eje cafetero, médico formado en Harvard, Bayer se apartó de "Minuto" Colmenares por su ausencia total de visión política, y decidió fundar su propia facción armada en 1959, vagamente inspirada por el candor de la revolución cubana. Aislado, sin verdaderos apoyos populares, carente de bases reales, su grupo fue exterminado. Desde un punto de vista político-militar, sólo la alianza con una de estas tres opciones hubiera podido prosperar en el tiempo: el grupo de resistencia campesina del Sumapaz que poco tiempo después se integraría a las nacientes FARC. No se tiene sin embargo ninguna certeza de que esta fuera la intención de Cendales.



posibilitó su gran difusión e impacto internacional, gracias también, entre otros, a los relevos y socios informativos locales de la BBC (Horacio Posada, comunicación personal, julio de 2012)²⁹.

Esta brillante excepción, fruto de una increíble serie de casualidades, hizo que lo fijo dejara de estarlo, poniendo a la historia en real movimiento. La pretensión de otorgar el uso y la función de la imagen fija o del documento escrito al cine, desarrollada por la oficialidad de nuestro país durante décadas, fue puesta aquí gravemente en entredicho. La captura de este *instante decisivo* en pleno desenvolvimiento, tal como lo propuso Henri Cartier-Bresson, por encima de toda supresión o puesta en escena, en abierta contravía con la concepción del acontecimiento llevada a cabo por los hermanos Acevedo o por Marco Tulio Lizarazo, suma de eventos congelados que alimentan un tiempo detenido, puso por primera vez lo cinematográfico en Colombia frente a su verdadera *velocidad de liberación*.

Estas cortas imágenes, precursoras de modernidad, aportan, aunque provenientes de la reportería, un verdadero cambio de visión frente a los universos limitados, limitantes y acartonados que se instalaron en el documental bogotano, tal como Julio Alberto Bejarano³⁰ lo analiza en su artículo, a través de la obra de los hermanos Acevedo³¹ y la filtración, muy a pesar de ellos mismos y de su controlada puesta en escena, de fragmentos inesperados y reveladores de realidad bruta, de inmenso valor estético y analítico.

Ya no sólo el aparato abría el cambio tecnológico, sino también su práctica y su uso, por los que el lente alcanzaría su total objetividad, derrotando todo control y censura, democratizando la percepción y sus posibilidades.

En la orilla opuesta a este cambio sustancial, muchas décadas antes, en este mismo “Bulevar del crimen”, respondiendo a la violencia como desafío al poder, tenemos el caso de la reconstrucción ficticia del atentado contra el entonces presidente Rafael Reyes, el 10 de febrero de 1906, en el paraje conocido como Barrocolorado, cuya ubicación actual estaría en algún punto de la Carrera Séptima entre calles 42 y 45.

Tal como lo refiere Mauricio Durán³² en su artículo sobre la evolución del patrimonio urbano y cinematográfico en Bogotá⁹, esta secuencia de veinte fotografías puestas en escena en todos los espacios reales involucrados en dicho evento, de las cuales sólo las cuatro últimas sobre la ejemplarizante ejecución de los perpetradores son auténticas, se constituyen como el primer “registro protocinematográfico” en Bogotá, en palabras de Durán, a través del cual un acontecimiento real es dotado de una memoria visual posterior. Parece que, en este caso, el poder de la memoria y la memoria del poder como vectores de cambio tecnológico van de la mano, justificándose plenamente a sí mismos. En los otros casos referidos, frente a la gravedad de los acontecimientos, el olvido consciente es el que se impone. Y desde esta perspectiva, esta prác-

29 El maestro Posada fue objeto de un merecido homenaje y retrospectiva en el marco de la “Primera Semana de la Memoria”, organizada en la Cinemateca Distrital de Bogotá, del 24 al 31 de marzo de 2011, en ocasión de la cual H. Posada comentó en directo, frente al público, la forma en que pudo captar estas y otras imágenes invaluable para la historia visual de Bogotá.

30 Estudiante de Doctorado en Filosofía y Estética de la Universidad de París 8 Saint-Denis, profesor de la Universidad Javeriana.

31 “Naturalezas muertas con gozque”. Imágenes de Bogotá a través de los “extras” de los Noticieros Cinematográficos de Los Acevedo en los años veinte.”, hace parte de esta publicación.

32 Arquitecto de la Universidad de los Andes y Máster en Filosofía de la Universidad Javeriana, crítico, investigador y académico.



1.



2.



3.



4.

(ESTE TRABAJO FOTOGRÁFICO DE LINO LARA RECREA ALGUNAS ESCENAS DEL ATENTADO AL PRESIDENTE RAFAEL REYES Y SU HIJA: 1. LOS PERPETRADORES, FRENTE A LA BODEGA DE SAN DIEGO EN LA 26 CON SÉPTIMA, VEN PASAR LA CARROZA DEL PRESIDENTE HACIA EL NORTE DE LA CIUDAD. 2. EN EL LUGAR LLAMADO BARROCOLORADO, APROXIMADAMENTE FRENTE A LA ACTUAL UNIVERSIDAD JAVERIANA EN LA SÉPTIMA CON 45, PERPETRAN EL ATENTADO. 3. LUEGO HUYEN POR LA CARRETERA DEL NORTE HACIA LAS AFUERAS DE LA CIUDAD. 4. ESTA IMAGEN ES DOCUMENTAL: UNA VEZ LOS CUATRO DELINCUENTES FUERON CAPTURADOS, FUERON FUSILADOS EN EL MISMO LUGAR DEL ATENTADO FRENTE A CURIOSOS Y PRESOS DEL PANÓPTICO DE CUNDINAMARCA.)

tica también pareciera estar plenamente justificada. Pero en arqueología, los vacíos, los olvidos, las negaciones y las ausencias también son huellas, evidencias imborrables.

DOS, TRES, VARIOS CRÍMENES

Casi cien años, día por día, después de los eventos de Barrocolorado, ocurre lo mismo y todo lo contrario en otro punto de nuestro macabro recorrido por esta necrópolis lineal insertada en nuestra Bogotá Fílmica. El primero de mayo de 2005, en pleno cortejo de celebración del día de los trabajadores, ante centenares de testigos y con el registro de varias cámaras de seguridad de los comercios y edificios circundantes, es asesinado por un miembro del ESMAD, luego de una severa golpiza, Nicolás Neira, estudiante de secundaria, menor de edad, en la Carrera Séptima con calle 18. Siete años después el caso sigue impune, a pesar de la destitución de



los dos superiores jerárquicos del perpetrador, pues ninguno de estos registros de imagen del acontecimiento parecen ser concluyentes para la justicia sobre la identidad del asesino, y aquellos que sí lo eran –como en 1915, 1948, 1954, 1956 y 1986– desaparecieron, conveniente e inexplicablemente, a pesar de las nuevas tecnologías de captura y almacenamiento de la imagen, recuperada en línea y en tiempo real, organizada en discos duros distantes y centralizados, disponibles en la red y en nubes de información. El asesinato de este joven estudiante de 15 años es tal vez uno de los primeros “falsos positivos audiovisuales” de nuestra ciudad, en el que hay crimen, víctima, imagen y registro, pero no hay culpable.

Reconstruidas a posteriori, a través de una secuencialidad fija (1906) o capturada por múltiples cámaras desde varios puntos de vista y almacenada a distancia según los últimos desarrollos y herramientas disponibles (2005), no son ni el soporte ni la tecnología de almacenamiento los que aseguran la subsistencia y perdurabilidad de las imágenes en movimiento. Son su función, su contenido, su utilidad o peligro, al igual que su propiedad y su propietario, los que parecen determinar si estas vivirán o no en el tiempo. La apropiación, que nos convierte a todos en dueños, potencializando sus propiedades (artísticas, estéticas, históricas, identitarias, jurídicas, etc.), es la práctica clave frente a las imágenes en movimiento. Y en ella el rol desempeñado por el archivo y la memoria colectiva es primordial.

Doble e inclusive triple crimen, entonces, el de este bulevar muy bogotano: eliminar primero al individuo, luego el registro de su imagen, incómoda “prueba y cuerpo del delito”, para finalmente negar la existencia de los dos anteriores. Es lo que muy acertadamente Oscar Salazar (2012), en su análisis de lo público y lo vergonzante en Bogotá en relación con la ciudad fílmica, denomina la “política de la mirada”: hay una relación directa entre negación, censura, punto de vista y política de clase en torno a las imágenes, y esta se hace más que evidente en nuestra ciudad. La “política de la mirada” deviene aquí un verdadero *Ensayo sobre la ceguera*.

DE LA IMAGEN NEGADA A LA CIUDAD REVELADA

Están los acontecimientos, acompañados de lo que Augé (2008) nombra para las ciudades *Los no lugares*, cuya expresión artística serían las no imágenes, o en nuestro caso las imágenes ausentes. Pero también están las películas, y las diferentes tensiones y contradicciones que estas aportan en la percepción de la Bogotá Fílmica como fenómeno, películas estudiadas a fondo por los autores que convocamos. Su valoración crítica es explorada retrospectivamente aquí por Camilo Calderón³³, en un intento de comprender los vínculos existentes entre películas, públicos y crítica, y la tentativa de esta por construir una visión identitaria del cine en y desde Bogotá.

¿Qué motiva, desde una perspectiva de clase, la producción de imágenes cinematográficas en Bogotá? ¿Cómo se quiere representar aquello y aquellos que sí existen y sí se producen visualmente? Más allá de las fisuras detectadas por Julio Alberto Bejarano y Oscar Salazar en estos modelos de representación, en los cuales, nos recuerda este último, “el patrimonio está

³³ Comunicador Social-Periodista de la Universidad Externado de Colombia. Su artículo “Páginas de cine: el aporte desde Bogotá”, hace parte de esta publicación.



(BUSES EN LA AVENIDA JIMÉNEZ CON CARRERA SÉPTIMA, Y EN ALGUNA OTRA CALLE BOGOTANA EN RAPSODIA EN BOGOTÁ, 1963.)

irremediamente mediado por el poder, y en nuestro caso por las miradas hegemónicas del pasado y el presente”, hay oposiciones, tensiones y contradicciones fundamentales, fuente de conflicto histórico y estético, expresadas por películas emblemáticas de la Bogotá Fílmica, unas muy conocidas, otras menos, que transgreden estas delimitaciones, trascienden el problema exclusivo de las coordenadas e imponen una reflexión crítica sobre contenidos y temáticas.

Lo oficial y lo invasivo, parece ser la contradicción fundamental de la puesta en escena y en imagen de los fenómenos bogotanos. La búsqueda de la metonimia visual, la construcción de una simbología y una mitología “propias”, a través, por ejemplo, de las *sinfonías de ciudad*, merece una atención particular. Este esfuerzo está presente en *Sinfonía de Bogotá* (1939), de Hans Brückner, *Bogotá, Capital of Colombia* (1946), de Lyman Judson³⁴, y *Rapsodia en Bogotá* (1963), de José María Arzuaga³⁵.

Aunque muy distintas unas de otras rítmicamente, algunas con logros estéticos notables, persiguen en el fondo un mismo objetivo: el idilio como catálogo o el catálogo idílico. Ya sea a través de la evocación folclórica (Brückner), la loa geopolítica (Judson) o la atracción publicitaria (Arzuaga), estamos siempre ante la pulcritud de la vitrina: una realidad unidimensional, presentada además como unívoca e inequívoca, y por ende unidireccional, carente de disensos, ausente de conflictos. El catálogo y la vitrina llevan necesariamente a la venta. Bogotá es aquí pensada desde el afuera y para el afuera. Sin embargo, es *Un mundo feliz*.

Si comparamos la forma en que otras ciudades suramericanas se ven y se construyen visualmente a sí mismas, como Sao Paulo por ejemplo, vemos que el contraste es más que evidente. El concebirse desde adentro y para el adentro, independientemente de la posición allí defendi-

³⁴ Documental didáctico-propagandístico realizado por Lyman Judson, productor de toda una serie de piezas audiovisuales realizadas en varias capitales latinoamericanas (Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Montevideo), trabajos comisionados por la Unión Panamericana, organismo antecesor de la OEA, dentro del esfuerzo del Departamento de Estado de los Estados Unidos de construir el panamericanismo como planteamiento geoestratégico fundamental en el marco de la guerra fría en el continente. Dentro de este mismo esfuerzo también se realizó *Pan American Highway* (1947), sobre el inicio de los trabajos a nivel continental en vistas de la carretera panamericana. Un poco más de dos minutos de los 30 que dura el documental, son dedicados al territorio colombiano, desde Santander a Nariño.

³⁵ Esta obra hace parte de la *Colección 40/25. Joyas del Cine Colombiano* que la Cinemateca Distrital-Idartes y la FPFC lanzaron en diciembre de 2011 con motivo de los 40 y 25 años de fundación de ambas instituciones. Está compuesta por 17 cortos, medios y largometrajes bogotanos realizados en diferentes épocas, organizadas en seis DVD, acompañados de un cuadernillo crítico de 80 páginas con reseñas, fichas técnicas y valiosos artículos sobre las mismas. Sobre esta película en particular, ver Torres (2011).



da, es lo que prima y se impone. Retomemos para este breve ejercicio tres películas absolutamente dicientes de esta relación entre cine y ciudad: *Sao Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Rodolpho Rex Lustig y Adalberto Kemeny³⁶, *Sao Paulo S.A.* (1965), de Luiz Sérgio Person³⁷, y *O homem que virou suco* (El hombre que se volvió jugo) (1979), de Joao Batista de Andrade. De entrada, a pesar de algunas similitudes –como el hecho de que los realizadores de *...a symphonia da metrópole* también son inmigrantes europeos, al igual que Brückner y Arzuaga, o que esta misma está muy influida o puede ser una trasposición brasilera de *Berlín, die symphonie einer Grosstadt* [Berlín, sinfonía de una gran ciudad] (1928), de Walter Ruttmann, como la influencia de Dziga Vertov está también presente a más de un nivel en *Rapsodia en Bogotá* y muy particularmente por *El hombre de la cámara* (1929)–, la forma en que estas metrópolis son concebidas es totalmente diferente.

A través de su experimentalidad visual, el tema expresado en *Sao Paulo, a symphonia da metrópole* es el desarrollo industrial y los cambios aportados por este a la ciudad y sus actividades, vividos de forma cada vez más acelerada. Vemos la velocidad de los intercambios de un centro fabril en plena expansión y la euforia que estos producen en sus élites, como expresión del “Orden e Progreso”. Consecuencia directa de ello, tenemos a *Sao Paulo S.A.*, que explora críticamente el “milagro brasilero” y su premisa de modernidad a través de Carlos, empleado en una fábrica de automóviles que antepone el trabajo a sus relaciones afectivas. Prometedor miembro de la clase media, su alienación lo conducirá fatídicamente al desencanto y la infelicidad. Y finalmente *O homem que virou suco*, que sigue los pasos de Deraldo, poeta popular nordestino, recién migrado del campo a la gran ciudad, habitante de una favela periférica que, confundido con un trabajador que asesinó al patrón de una gran empresa multinacional, deberá huir incesantemente de la policía, de la marginalidad y hasta de él mismo, trabajando de construcción en construcción, hasta ser identificado y finalmente devorado, borrado por la megalópolis, diluido en ella sin dejar rastro. Cantos entusiastas al desarrollo, crítica de la modernidad o denuncia de la marginación a ultranza, los temas fundamentales de la visión de estos cineastas tan disímiles entre sí convergen en un mismo elemento: el trabajo y sus fuerzas productivas. Explotadores y explotados, en una ciudad de fábricas y clubes sociales, de patronos y proletarios, pero en la que ambas categorías existen visualmente. Ni se niegan, ni se ignoran.

La visión folclórica, publicitaria, o la alabanza del buen vecino no permiten capturar tal complejidad en Bogotá, ciudad preindustrial. Unos lideran desfiles, ofrecen *Te Deum*, inauguran obras. Los otros simplemente no existen. El cambio es introducido por películas como *Chircales* (1966-1971), de Jorge Silva y Marta Rodríguez, que generarán por su método de construcción de lo colectivo y por su innegable poética visual, la apertura del espectro y del panorama frente a la ciudad y sus protagonistas reales³⁸. *Chircales* es sin duda el punto de ruptura del paradigma y, por ende, un viraje radical ante la ya descrita “política de la mirada” desarrollada en nuestra ciudad. A través de un meticuloso seguimiento de la explotación de la familia Castañeda durante un largo periodo, niños y adultos fabricantes de ladrillos en la actual localidad de Tunjuelito, Silva y Rodríguez no sólo nos permiten ver la relación existente entre lo oficial y lo invisible,

³⁶ Sobre esta magnífica y precursora obra, ver Labaki (2003).

³⁷ Ver Ruffinelli (2010).

³⁸ Sobre esta película y la obra de Silva y Rodríguez en general, ver De la Vega (2008).



(CLEMENTE EL OBRERO EN *RAÍCES DE PIEDRA*, 1963.)

sino que, por medio de esta familia de trabajadores, hacen aflorar otras tensiones y contradicciones fundamentales de la Bogotá Fílmica: las oposiciones entre propios [raizales] y extraños [migrantes, expulsados, desterrados], lo urbano y lo rural, y en consecuencia, entre centro y periferia, hacen también parte de este análisis sin concesiones del medioevo laboral incrustado en la ciudad y sus relaciones sociales.

De ese mismo año data también la precursora obra *Camilo Torres* (1966), de Diego León Giraldo³⁹, ensayo cinematográfico basado en el entierro simbólico que del cura guerrillero se realizara en la Ciudad Universitaria, inaugurando una mirada desde lo político y lo militante, cine realizado exclusivamente en formato 16 mm., que reivindica una nueva visión de la historia y de sus hacedores, y que, con *Asalto* (1968), de Carlos Álvarez, y *Carvalho* (1969), de Alberto Mejía, entre otras obras⁴⁰, construyen al estudiante como nuevo sujeto urbano, actor de primer orden dentro de la ciudad y sus transformaciones.

El estudiante, junto con el trabajador, insertado visualmente en toda su compleja identidad dentro de la Bogotá Fílmica por Silva y Rodríguez a través de *Chircales*, capturado también con gran acierto por José María Arzuaga en *Raíces de piedra* (1961)⁴¹, serán los protagonistas de un nuevo espacio de expresión urbana: la huelga. *Manual para una huelga* (1969), de Carlos Álvarez, y *Miren (anatomía de un asesinato)* (1971), del Colectivo de Trabajo Cinematográfico⁴², permitieron llevar, de manera abiertamente provocadora y desafiante, a su punto de máxima concreción visual, las tensiones y contradicciones existentes entre lo tradicional y lo moderno, y en el fondo, entre lo viejo y lo nuevo, desde el punto de vista de los sujetos y los movimientos sociales que ahora componían la Bogotá Fílmica. Lo invisible, como categoría opuesta a lo oficial, devenía cada vez más una realidad cohesionada y emergente en términos cinematográficos y sociales.

³⁹ Sobre esta película y la obra de este cineasta en general, ver Calderón (1991).

⁴⁰ Las obras de cine político y militante desde mitad de la década del 60 hasta fines de la década del 70, que en el caso de Bogotá podrían pasar de veinte, constituyen una verdadera transformación de la mirada sobre la ciudad y sus habitantes que amerita un análisis posterior mucho más detallado.

⁴¹ Sobre este largometraje, también presente en la *Colección 40/25*, ver Salazar (2011).

⁴² El Colectivo de Trabajo Cinematográfico (CTC), fue una estructura variable de cinematografistas vinculados al Partido Comunista Colombiano (PCC), compuesto para esta película por Juan José Vejarano, Hernando González y Norman Smith.



Protestas, manifestaciones, expulsiones y resistencias, peregrinaciones, o nuevas expresiones urbanas como el rock y sus subculturas, vectores de patrimonio inmaterial de los ciudadanos, vendrían a profundizar esta lectura crítica de los acontecimientos y a ensanchar aun más la brecha abierta entre lo oficial y lo emergente. Todas objeto de profundo interés y de creación de obras de ruptura generacional y estética. Más allá del registro plano del discurso realizado por los hermanos Acevedo a figuras como Jorge Eliécer Gaitán⁴³ en décadas anteriores, surgen cineastas que conciben el documental como tribuna de expresión personal y experimentación permanente. Estos ensayos-manifiestos, cardiogramas de la palpitación urbana, basados en el montaje como generador de sentido y en la asociación de todo tipo de fuentes de imagen, ponen en escena, con muy diversos resultados, una nueva práctica de la materia y el material cinematográficos, y se imponen como verdaderas piezas de contra-cultura y de contra-información audiovisual en la ciudad. Verán el día nuevos circuitos de exhibición, en los cuales los cineclubes, los salones comunales y barriales, los sindicatos y auditorios universitarios tomarán el relevo de las salas para crear y formar un nuevo tipo de público, ante un cine pensado para actuar fuera de los circuitos comerciales. *28 de febrero de 1970* (1970), de Alberto Mejía, testimonio de manifestaciones estudiantiles, *¿Qué es la democracia?* (1971), de Carlos Álvarez, denuncia del fraude electoral de 1970 y su análisis sistémico y estructural, *La proclama* (1971), de Ángel García y Carlos Sánchez, afirmación de un asumido posicionamiento político, *Un día yo pregunté* (1970), de Julia de Álvarez⁴⁴, y *Monserate* (1971), de Carlos Mayolo y Jorge Silva, profundos cuestionamientos de la alienación y el fanatismo religiosos, *Todos a "la calle"* (1972), de Diego León Giraldo, exaltación de la movida rockera y juvenil en la ciudad, *Chile no se rinde carajo* (1975), del Colectivo de Trabajo Cinematográfico⁴⁵, conmemoración del derrocamiento de Salvador Allende y de la manifestación que, desde los barrios "Nuevo Chile" y "Policarpa Salavarrieta", conduciría a millares de pobladores de sectores periféricos y populares hasta la Plaza de Bolívar, o *La casona* (1976), material inédito de Jorge Silva, sobre la violenta expulsión por parte de las fuerzas policiales, y su respectiva resistencia activa, de los habitantes de un inquilinato ubicado en la calle octava entre carreras octava y novena, en una vieja casona republicana, a sólo una cuadra de la Casa de Nariño, sede de la presidencia, son todas la clara muestra de que, en menos de una década de renovada expresión cinematográfica, nuestra ciudad hermética pasaría a ser toda una "Bogotá, ciudad abierta", pensada desde adentro y para sus adentros.

El tan anhelado cambio social del que estas obras son la transposición, la búsqueda o el motor en imágenes, fue sintetizado por el título del también ensayo fílmico de la cineasta brasilera radicada en Bogotá, Dina Moscovici: todos los actores de una generación estaban, desde múltiples perspectivas y puntos de vista, *Esperando el milagro* (1973).

Actores que, ante la ausencia manifiesta del obrero u operario industrial como factor de cambio social en la Bogotá Fílmica, se expresan a través de múltiples otros personajes, símbolos

43 Ver, entre otras obras documentales sobre la evolución de la carrera política de Jorge Eliécer Gaitán, transformada en verdadero fenómeno de masas, *La Semana de la democracia en Bogotá* (1945), y *Manifestaciones y funerales de Jorge Eliécer Gaitán* (1948), ambas de los hermanos Acevedo.

44 Este cortometraje, que hace alusión a la canción de Atahualpa Yupanqui "Preguntitas sobre dios", es retomado y acaso respondido por *¿Padre, dónde está dios?* (1972), del Colectivo Crítica 33, que continúa la letra de la misma canción, estableciendo una reflexión dialéctica sobre el tema desde dos posturas y materiales muy diferentes.

45 En esta ocasión el Colectivo de Trabajo Cinematográfico cambió de integrantes y contaba, como sus dos miembros más importantes, con Juan José Vejarano y Jaime Osorio.

de ciudad, también ligados al mundo del trabajo, productivo o improductivo. Personajes que amplifican la puesta en escena de las tensiones y contradicciones ya detectadas en *Chircales*.

ACTORES DE LA BOGOTÁ FÍLMICA

La infancia trata por un instante de ser ella misma y elevarse, con toda su frágil poesía, en *Días de papel* (1963), de Jorge Silva, donde dos representantes de ciudades que se ignoran y se dan mutuamente la espalda (la oficial y la invisible), se hermanan a través de una cometa, con los cerros orientales como telón de fondo y posible conector de este sueño desvanecido. *Chichigua* (1963), de Pepe Sánchez, vocablo que hace alusión tanto a la cometa como a la pequeñez, nos muestra, por el contrario, la imposibilidad para su personaje de abstraerse de su propia marginalidad, lo cual lo conduce inexorablemente a ser un explotado, como los pequeños Castañeda en *Chircales*. Los hijos de migrantes, desterrados del campo, serán a su vez expulsados de sus familias en la ciudad, y devendrán el mayor símbolo de la marginalidad, endémica, raizal: el *gamín*. La tensión entre propios y extraños en la Bogotá Fílmica es, en el caso de la infancia, descarnada y brutal. Surgen, de hecho, visiones antagónicas ante la captura y el tratamiento visual de esta metáfora andante de la exclusión urbana que es el *gamín*, personaje bogotano por antonomasia, sin origen, arraigo ni destino, lo que generará apasionados debates estéticos a lo largo de la década alrededor de lo que Carlos Mayolo denominaría *pornomiseria*. En lados opuestos de este concepto tenemos el enfrentamiento entre dos películas, una consecuencia de la otra: *Gamín* (1977)⁴⁶ y *Agarrando pueblo* (1978)⁴⁷.

Colombia 70 (1970), de Carlos Álvarez, marca una clara diferenciación entre mendicidad y marginalidad casi una década antes del debate ya citado, y la ubica, la localiza en unas coordenadas muy específicas para trabajarla mejor, desde lo experimental. La esquina del edificio sede de la Kodak en el centro de Bogotá, será el punto por medio del cual la contradicción entre la quietud, la estagnación social y el pretendido movimiento aportado por las comunicaciones modernas, será puesta en evidencia. En cambio, para *El zorrero* (1963), de Alberto Mejía, como parte de *Tres cuentos colombianos* (1963) [codirigida con Julio Luzardo], la relación entre trabajo y marginalidad es un problema de velocidad.

En efecto, esta crónica urbana del rebusque, que nos conduce de las faldas de los cerros orientales a la Plaza de San José a lo largo de una jornada laboral, nos muestra un accidente entre la zorra de nuestro personaje y un automóvil convertible, en el cruce de la Carrera Séptima y la Avenida Jiménez, donde convergen cuatro poderes (religión, banca, prensa y comercio), testigos mudos, ahí mismo, del inicio del *Bogotazo*. El zorrero se dirige al trabajo y los ocupantes del convertible regresan de festejar: los ritmos diferenciados de las dos ciudades, la del ocio y la del trabajo, que se ignoran y se excluyen mutuamente, y no pueden hacer nada distinto que chocar. *El carro del pueblo* (1977), de Leopoldo Pinzón, ahonda aun más en este desfase rítmico

⁴⁶ Dirigida por Ciro Durán, coproducida por la televisión alemana, duramente atacada por Carlos Mayolo y muchos otros cineastas, también contó con sus defensores, como Hernando Salcedo Silva, quien calificó la película como "du très grand cinéma" [cine de gran factura]. Al respecto ver Salcedo Silva (1981).

⁴⁷ Dirigida por Carlos Mayolo, en colaboración con Luis Ospina. Fue concebida como respuesta a *Gamín*. Al respecto ver Mayolo (2002 y 2008).

y de velocidades, que pasa de la tracción animal a la humana, en todas las soluciones populares de transporte y de empleo que se mueven en Bogotá sobre balineras. Ingeniosidades y rebusques que reciben particular lectura en *38 corto, 45 largo* (1979), de Lisandro Duque.

El albañil, el vigilante, el ascensorista y la trabajadora doméstica son los oficios, las categorías y los estereotipos que la urbe tiene para ofrecer dentro de la Bogotá Fílmica a los nuevos y periféricos ciudadanos, este flujo ilimitado de mano de obra barata y no especializada que la expropiación violenta de la tierra en los campos expulsa hacia la ciudad, donde deberán asumir, les guste o no, su nuevo rol.

Todo parece girar en torno a las oficinas, en donde se administran bienes y mercancías, y no en las fábricas, en donde se producen, lugares totalmente ausentes de esta construcción visual. Así, no sabremos nunca, como en el caso del cordón industrial del gran Milán retratado por Elio Petri, si, en Bogotá, *La clase obrera va al paraíso* (1972). En una sociedad rentista parece lógico que sea en las oficinas donde las cosas sucedan: hay quienes construyen los edificios que les sirven de sede, como Clemente en *Raíces de piedra*; aquellos que las vigilan, como Augusto en *Pasado el meridiano* (1966), de José María Arzuaga; los que transportan a sus empleados de piso en piso, como en *Un ascensorista de película* (1985), de Lisandro Duque, e inclusive, duermen y viven en su lugar de trabajo, como el protagonista de *El ascensorista* (1994), de Jorge Echeverry; los que administran la agenda de los que administran las rentas de los dueños de las oficinas, como las elegantes y eficientes secretarías retratadas, de pies a cabeza, por Arzuaga en *Rapsodia en Bogotá*; y claro está, aquellos que roban a los rentistas encerrando al vigilante en el ascensor, como la banda liderada por el actor colombiano radicado en México, José Gálvez, en *Semáforo en rojo* (1964), de Julián Soler.

Hay, inclusive, trabajadores y empleados en estas oficinas. Y estos mueren, en la vida real, como durante el incendio del edificio de Avianca, en el Parque Santander, elemento aún no mencionado del “Bulevar del crimen”, en la Carrera Séptima con calle 16, donde, desesperados, ahogados por el humo, acosados por las llamas, estos preferían saltar al vacío antes que ser consumidos por el fuego, el 23 de julio de 1973, como lo muestran las desgarradoras imágenes capturadas también por Horacio Posada para el *Noticiero Suramericana*, o por José María Arzuaga en *Crónica de un incendio* (1973). Por más alto que se encuentren, es claro que, para los oficinistas, el trabajo no es fuente de ascenso social, sino, trágicamente, todo lo contrario.

Algunos de los que sobreviven y vuelven a casa, generan a su vez un empleo igual de improductivo. Piensan tal vez invertir así las relaciones de poder que padecen en sus trabajos. Expulsadas de su tierra con violencia, las trabajadoras domésticas llegan a estos hogares con sueños de grandeza, a recibir otro tipo de violencia, física y corporal también, expresada con otros énfasis. Pierden a fuerza sus maridos y ganan, a fuerza también, amantes-patronos. Es, sin más, el “derecho de pernada” entronizado en la ciudad: situación brillantemente retratada



(ESCENA DE
AGARRANDO
PUEBLO, EN EL
ESTANQUE DE
LA REBECA.
1978)



[IMÁGENES DE SECRETARIAS EN *RAPSODIA EN BOGOTÁ*, 1963.]



[AUGUSTO EL VIGILANTE, EN *PASADO EL MERIDIANO*, 1966.]

en *Pisingaña* (1986), de Leopoldo Pinzón. La violencia medieval no termina en la urbe; simplemente se traslada de ámbito, de escenario, pero continúa. La peor pesadilla de la clase media, perder lo que ha adquirido a crédito, e inclusive, la paranoia, el desprecio y la burla, propios de la mirada ejercida por las élites sobre el vulgo, su potencial decapitador, se vuelven realidad en *Asunción* (1976), de Carlos Mayolo y Luis Ospina, y, desde una perspectiva menos cáustica, acaso más amable, en *Soledad de paseo* (1978), de Camila Loboguerrero.



(LAS CALIENTES CALLES Y LOCACIONES DE LA HABANA EN CUBA, SIRVIERON PARA RECREAR LA FRÍA BOGOTÁ DEL 9 DE ABRIL DE 1948 EN *CONFESIÓN A LAURA*. 1990.)

En contravía a la disolución de la pareja, ante la pérdida de la tierra y la identidad, está *Cuartico azul* (1978), de Luis Crump. Sin embargo, el amor no salvará al joven matrimonio campesino, condenado de antemano al llegar a la gran ciudad. Recién desembarcados, estos náufragos en tierra firme, estos desterrados, hijos del éxodo, se acomodan donde y como pueden. La relación entre esquina y marginalidad es explorada nuevamente en *La primera noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo, espacio que deviene lugar⁴⁸, habitado por otra joven pareja campesina, a la sombra de un gran y céntrico hotel. Es la famosa “hospitalidad ciudadina”, que parece tener también velocidades diferenciadas, según el huésped. Pero hay aquellos que sueñan con el retorno. Sin embargo, al final de la quimera que piensan, pondrá fin a su exilio; les espera la amargura y, trágicamente, la muerte, como nos lo muestra *Retratos en un mar de mentiras* (2010), de Carlos Gaviria. La insolencia es duramente castigada para los que se atreven a volver y reclamar lo que es suyo. No hay vuelta atrás: la disolución del sujeto parece ser, en la Bogotá Fílmica, inevitable.

Están los recién llegados e ingresados al cuarto, o expulsados de la pieza, del inquilinato, tema expuesto documentalísticamente por Silva en *La casona* y retomado desde la ficción, en la misma locación y basado en la misma experiencia ya filmada, por *La estrategia del caracol* (1993), de Sergio Cabrera. También hay aquellos que no pueden, no logran salir de su cuarto, siendo raizales, como Josefina, Laura y Santiago en *Confesión a Laura* (1990), de Jaime Osorio. Todo ocurre, entra y sale, como en Renoir, e inclusive como en cierto Hitchcock, a través de las ventanas. Más allá de su marco protector, la realidad. Y en este caso, manchando de sangre las calles, la peor de todas: *El Bogotazo*. Toda la ciudad en una habitación, rotando sobre

⁴⁸ En su libro *Los no lugares*, Augé (2008) propone, retomando a Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, plantear el lugar como aquello que nos posibilita “los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza”, en contraposición al concepto de espacio que “parece poder aplicarse últimamente [...] a las superficies no simbolizadas del planeta” (p. 87).



(JUGANDO A LAS CARTAS MIENTRAS SUCEDE EL BOGOTAZO, CONFESIÓN A LAURA. 1990.)

ella misma, imaginada por el espectador, modelo propuesto al inicio de nuestro recorrido, materializado aquí, en perfecta síntesis, por este autor. La imaginación, como la memoria, puede asimilarse a una enorme habitación, alimentada, interconectada por múltiples ventanas. Eventualmente, aquellos que allí residen, como el protagonista de *Confesión...*, deciden salir (de la ficción), fortalecidos, reinventados, para integrarse a la realidad, fundiéndose, haciendo parte, estética, histórica, identitariamente, de la gran ciudad.

Hemos realizado, como introducción teórica y metodológica a esta publicación, como cartografía visual y antesala de los trabajos convocados por ella, con aporte de modelos e hilatura de ejemplos, un muy completo recorrido por las ciudades, reales o imaginadas, tal como lo propone Geoffrey Nowell-Smith (2001), invisibles y puestas en escena, oficiales y emergentes, ocultas y recuperadas, que componen las múltiples capas de la Bogotá Fílmica. Misma que está compuesta sin duda, fruto de toda buena arqueología, cinematográfica y patrimonialmente, como lo deseó Chris Marker para uno de sus últimos trabajos, de valiosos, necesarios, *Recuerdos del porvenir*⁴⁹. De hecho, Marker insiste en señalar-nos que “la percepción sin forma es agotadora” (Douhaire y Rivoire, 2012, p. 14). Razón de más para poner la ciudad en movimiento y la memoria en imágenes, urgentes deberes con aquellos que vendrán, para hacer de la Bogotá Fílmica una realidad palpable, un verdadero y completo *paisaje de acontecimientos* (Virilio, 1997b), lejos de toda *comunidad ilusoria* (Augé, 2012).

REFERENCIAS

- Alape, A. (1985). *La paz, la violencia: Testigos de excepción*. Bogotá: Planeta.
- Alape, A. (1987). *El Bogotazo: Memorias del olvido*. Bogotá: Planeta.
- Alape, A. (2005). *El cadáver insepulto*. Bogotá: Planeta.
- Aquino, A. y Pérezvega, J. (Comps.) (2008). *Imágenes y símbolos del 68: Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*. México: UNAM.
- Augé, M. (1998). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2008). De los lugares a los no lugares. En *Los no lugares* (pp. 81-119). Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2012). *La comunidad ilusoria*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (2007). La génesis ideológica de las necesidades. En *Crítica de la economía política del signo* (pp. 52-88). México: Siglo XXI.
- Bergson, H. (1997). *Matière et mémoire*. París: PUF.
- Bioy Casares, A. (2002). *La invención de Morel*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (1999). El Aleph. En *El Aleph* (pp. 175-201). Madrid: Alianza.

⁴⁹ *Le souvenir d'un avenir* (2001) (Recuerdo del porvenir). Codirigida por Yannick Bellon, ensayo filmado sobre el arte de la fotografía a partir de los archivos de Denise Bellon (1902-1999).

- Burbano, A. (2007a). Colombofilia, cinematografía y la experiencia de estar al aire. En *Siegfried Zielinski: genealogías, visión, escucha y comunicación*. (pp. 13-19) Bogotá: Universidad de los Andes.
- Burbano, A. (Ed.) (2007b). *Siegfried Zielinski: genealogías, visión, escucha y comunicación*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Calderón, C. (Ed.) (1991). *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*. Bogotá: Universidad Central / Cineclub Universidad Central.
- Calvino, Í. (2002). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- De la Vega, M. (2008). El cine documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva: La compleja expresión de la realidad nacional. En S. Becerra y J. G. Ramírez (Eds.), *Jorge Silva - Martha Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (pp. 12-20). Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Douhaire, S. y Rivoire, A. (2012, mayo). La necesidad y la razón. *Caimán, cuadernos de cine*, 5, 14.
- Duby, G. (2005). *La época de las catedrales: Arte y sociedad 980-1420*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (1970). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Grau, C. (1999). *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Guzmán, G., Fals, O. y Umaña, E. (2010). *La violencia en Colombia* (tomo 2, pp. 419-422). Bogotá: Punto de Lectura.
- Hobsbawm, E. (2001a). *La era de la revolución 1789-1848*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, E. (2001b). *La era del capital 1848-1875*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, E. (2001c). *La era del imperio 1875-1914*. Barcelona: Crítica.
- Labaki, A. (2003). Sao Paulo, a symphonia da metrópole. En P. A. Paranagua (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 271-273). Madrid: Cátedra.
- Lamet, J. M. (1996). *El cine y la memoria*. Madrid: Nickel Odeón.
- Mayolo, C. (2002). *¿Mamá, qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja Negra.
- Mayolo, C. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores.
- Medina Cano, F. (2005). El centro comercial: una "burbuja de cristal". En *Comunicación, consumo y ciudad* (pp. 51-109). Medellín: PUB.
- Nowell-Smith, G. (2001). Cities: Real and Imagined. En M. Shiel y T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the city: film and urban societies in a global context* (pp. 99-109). Hoboken NJ: Wiley Blackwell.
- Poniatowska, E. (1998). *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral*. México: Era.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Montevalina: Arrecife.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- Ruffinelli, J. (2010). *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Salazar, O. (2011). *Raíces de piedra: dobles recorridos por la urbanización de Bogotá. Colección 40/25. Joyas del cine colombiano* [Cuadernillo] (pp. 44-47). Bogotá: Cinemateca Distrital-Idartes.
- Salcedo Silva, H. (1981). Colombie. En G. Hennebelle y A. Gumucio Dagrón (Eds.), *Les cinémas d'Amérique Latine* (p. 242). París: L'Herminier.
- Saramago, J. (2001). *La caverna*. Madrid: Alfaguara.
- Spear, N. E. y Riccio, D. C. (1994). *Memory: phenomena and principles*. Nueva York: Allyn and Bacon.
- Spear, N. E. (1978). *The processing of memories: forgetting and retention*. Hoboken NJ: John Wiley & Sons.
- Téllez, P. C. (2002). *Rebelde hasta morir. Vida, pasión y fugas del teniente Alberto Cendales Campuzano*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Torres, R. A. (2011). Rhapsody in Blue, Rhapsody in Bogota. En Homenaje a George Gershwin basado en sus composiciones "Rhapsody in Blue" y "An American in Paris". *Colección 40/25. Joyas del cine colombiano* [Cuadernillo] (pp. 38-41). Bogotá: Cinemateca Distrital-Idartes.
- Virilio, P. (1997a). *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.
- Virilio, P. (1997b). *Un paisaje de acontecimientos*. Barcelona: Paidós.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. Buenos Aires: La Marca.
- Virilio, P. (2009). *War and cinema. The logistics of perception*. Londres: Verso.
- Zielinski, S. (2008). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press.



(INTERIOR DEL HOY RESTAURADO TEATRO BOGOTÁ, SEDE DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL. 2012. FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)





(DETALLE DEL ESTADO ACTUAL DE LA FACHADA DEL TEATRO SAN JORGE. 2012.FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)



(INTERIOR DEL ANTIGUO TEATRO MÉXICO. FUE ADQUIRIDO POR LA UNIVERSIDAD CENTRAL Y SE CONOCE ACTUALMENTE COMO AUDITORIO JORGE ENRIQUE MOLINA. 2012. FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)





TEATRO METRO

TEATRO
METRO
BOGOTÁ

TEATRO
METRO
BOGOTÁ

(FACHADA DEL ACTUAL TEATRO METRO. 2012. FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)

BOGOTÁ EN EL CINE: PATRIMONIO
CINEMATOGRAFICO Y URBANO

CIUDAD Y CINE: dos y más patrimonios

MAURICIO DURÁN CASTRO

En las primeras prácticas y aproximaciones teóricas al cine, este se supone como un reflejo exacto y automático del mundo: la imagen fue concebida casi como la misma realidad (su copia), gracias a su sugestiva facultad mimética de representación (ícono). Pero luego, al distinguir detalladamente las diferencias entre la imagen y su modelo, aparecieron sus propias características técnicas y formales; la imagen ya no pudo seguir siendo concebida como calco de lo real, sino como reconstrucción de otro mundo. El cine es entonces un nuevo espacio tiempo creado a partir de nuevas convenciones (signos y símbolos): su falta de profundidad, su textura y color, su forma de encuadrar, de mover la cámara, de empalmar las diferentes imágenes y estas con diferentes sonidos. Finalmente, dada su naturaleza mecánica, por la que procede capturando la luz, refleja el exterior en el interior de una cámara oscura y lo fija como imágenes técnicas. La fotografía, el cine y el video son comprendidos como aparatos que registran fantasmas lumínicos en movimiento, huellas (indicios) de una presencia pasajera, de algo que estuvo ahí frente a la pequeña abertura de la caja oscura.

Esta caracterización de las imágenes fotográficas como ícono, símbolo e índice, es expuesta por Philippe Dubois (1986) en *El acto fotográfico*. Para Dubois, toda imagen proveniente de la cámara oscura contiene en sí misma estas tres formas de relacionarse con la realidad: como representación icónica de esta, como convención simbólica que refiere al mundo, y como indicio de algo real que ya no existe. En medio de la intención más objetiva por documentar la realidad, se interpone siempre una mirada simbólica y subjetiva de quien dispone la cámara, las luces, los micrófonos, los objetos y las personas. De manera consciente o inconsciente, aparece siempre

un gusto particular, una ideología determinada, una forma particular de representar el mundo, que también es documentada. Así también, en las imágenes que parecen provenir de la imaginación y del mundo interior de un autor, realizadas mediante un guión de ficción, una puesta en escena y un montaje, se introduce siempre lo real de manera imprevista para dejar las huellas de un momento y un lugar preciso, único e irrepetible, que termina por documentar la cámara oscura. La mecánica y automatismo de estos aparatos capturan de manera desprejuiciada tales fantasmas de lo real, proveyendo sus huellas y pruebas, a pesar del propósito de quienes los operan. Esta particularidad de las imágenes foto y cinematográficas hace que, aun sin el aura asignada a las imágenes únicas de la pintura y las artes plásticas, posean un efecto propio que les permite manifestarse siempre como evidencias de una "lejanía irrepetible" (Benjamin, 1989, p. 24). A pesar del desgaste de sus soportes y químicos, prevalece el brillo que les da el tiempo al no estar ya el objeto al que se refieren. Son presencias de ausencias y, por esto, tan significativas a los intereses de las memorias de las comunidades y de sus patrimonios.

El interés sobre los legados tangibles o intangibles que los antecesores dejan mediante su huella en algún tipo de superficie (piedras, papiros, lienzos, papel fotográfico o películas), debe guardarse siempre como comunicación con un pasado propio, que puede explicar el presente y advertir el futuro. Muchas comunidades han cuidado celosamente estos vestigios con los que se comunican para darle sentido a su presente inmediato y proyectarse. Muchos tiranos han querido dominar borrando estas huellas para dar su propia versión de la historia e imponer una forma de presente. Las comunidades modernas y

urbanas están siendo atravesadas por la vorágine de un progreso arrasador que tiende a borrar sus vínculos con el pasado. El hábitat urbano se transforma velozmente generando emociones encontradas: anhelo por una promesa de futuro o desarraigo ante un pasado inmediato que desaparece. En medio de este paisaje en permanente transformación, se hace necesario el vínculo con las huellas de un mundo en desaparición, en el que solo las imágenes parecen sobrevivir como testigos de un patrimonio.

El cine, entonces, aparece con doble interés: como testimonio de patrimonios tangibles (trazados urbanos, monumentos y arquitecturas, muebles, máquinas, objetos de nuestras urbes) o intangibles (formas de vida, gestos, hablados, comportamientos, oficios y costumbres, en nuestras ciudades); y como patrimonio en sí mismo (formas de ver y representar el mundo en que se vive o se desea vivir). La arcaica urbe (*urbs*) y la antigua ciudad (*civitas*), el entorno de un pasado constituido por sus hitos, mitos y ritos, vuelve a hacerse presente en la imagen cinematográfica gracias a su potencia para actualizar el pasado con sus construcciones, sus costumbres y su forma de representarlo e idealizarlo.

Con la llegada del cinematógrafo a las distintas ciudades latinoamericanas, se dio el primer impulso de manivela tanto al proyector de imágenes en movimiento como al aparato tomavistas, que en principio eran uno solo: cámara y proyector Lumière. Se inició a la vez el culto, por excelencia, urbano y moderno de las grandes multitudes atraídas por las imágenes en movimiento y el registro y documentación de estas urbes que crecerían y se transformarían en espacios absolutamente irreconocibles a lo largo del siglo XX.

Desde entonces, el cine no ha dejado de ser un importante protagonista en la aventura de

la modernización urbana, como también un atento y preciso testigo de esta. Sin embargo, las estrategias de la industria y el mercado del cine mundial terminaron convirtiendo nuestras ciudades en territorio del mercado de productos de industrias culturales extranjeras, antes que en industrias locales, salvo los casos de Ciudad de México, Buenos Aires, Río de Janeiro y Sao Paulo. El teórico y cineasta cubano Julio García Espinosa afirma que “a nuestras tierras llegó primero el proyector y este resultó infiel a los intereses de la producción nacional” (1995, pp. 101-107).

Para las nacientes industrias de Pathé de Edison, Latinoamérica fue mercado o exóticos paisajes antes que competencia, a pesar de ser fuente de inagotable riqueza en temas y talentos. Las huellas en movimiento de ese mundo inexistente permanecen en pequeños fragmentos de películas de ficción y algunos documentales que sobreviven después de casi un siglo entero. La misma forma de producción técnica de estas imágenes hoy sorprende y cautiva al espectador: su ausencia de color y sonido, las actitudes de los primeros figurantes frente a la cámara, el maltrato de los soportes, etc., como también la forma de su exhibición: el viejo ritual moderno de asistir a la proyección cinematográfica en las salas oscuras, que hoy también desaparece.

Hoy la distribución y exhibición cinematográfica han cambiado cuantitativa y cualitativamente: el cine ha dejado de ser el más grande espectáculo de masas, la importancia de su lugar público se ha desplazado en las urbes contemporáneas a los centros comerciales, a los almacenes de alquiler de vídeos y a la recepción menos atenta del público en las pantallas de la televisión doméstica e internet.

Este ensayo quiere presentar el desarrollo y transformación a lo largo de un siglo de las múltiples formas urbanistas (calles, edificios,

parques), de la civilización que ha acaecido dentro de ellas (costumbres, comunicaciones, personajes, oficios, vestidos, etc.) y de las formas en que se ha querido representar la urbe y la ciudad de Bogotá a través del cine.

LA CIUDAD DE LAS MULTITUDES SILENCIOSAS

El 1 de septiembre de 1897 se realizó en Bogotá la primera proyección de vistas del cinematógrafo, una muestra de breves tomas con que los Lumière desde hacía año y medio daban a conocer su invento en grandes capitales y ciudades del mundo y de Latinoamérica, como Ciudad de México, La Habana y Ciudad de Panamá, causando gran conmoción y preparando su público (Zuluaga, 2007). Esta primera exhibición se realizó en el antiguo Teatro Municipal, hoy desaparecido, cuya sede estaba muy cerca del Observatorio Astronómico, en la carrera 8 entre calles 8 y 10. Para esta ocasión, el aparato fue embarcado en Barranquilla para remontar el río Magdalena y luego subir a lomo de mula hasta la capital de la República.

Este primer impulso de manivela al aparato proyector de imágenes, contribuyó significativamente en la transformación de esta pequeña ciudad de menos de 100.000 habitantes y 30.000 casas, de las que solo 300 estaban conectadas al nuevo acueducto, y que contaba con un servicio de tranvía de mulas desde la Plaza de Bolívar hasta el extramuros Chapinero. La frontera de la ciudad iba, con una extensión de 30 cuadras, desde el barrio Las Cruces por el sur, hasta la cárcel de Bogotá o Panóptico construida en 1874 más allá de los parques del Centenario y del Bosque; y desde las faldas de Monserrate y Guadalupe por el

oriente hasta el barrio San Victorino por el occidente, con unas 15 cuadras.

Esta pequeña capital –que ya contaba con un telégrafo desde 1865–, empezaba a organizarse como centro de un trazado ferroviario que la comunicaría con otras poblaciones dentro de las inmediaciones de la sabana, como Facatativá, Zipaquirá o Tunja, en los mismos años en que un pequeño público se sorprendía con las imágenes en movimiento de otras latitudes y grandes capitales del mundo como París, Venecia, Londres o Nueva York. El cine apareció prometiendo una cultura mucho más cosmopolita a sus tradicionalistas habitantes, para que Bogotá empezara a convertirse en un importante lugar de recepción y culto cinematográfico, fenómeno que incidiría en gran medida en su desarrollo urbano. Sin embargo, tales promesas se pospusieron hasta el final de los traumáticos sucesos de la Guerra de los Mil Días y la separación de Panamá hacia el final del siglo XIX y comienzos del XX.

No se tienen nuevas noticias del cinematógrafo en la ciudad sino después de haberse iniciado el siglo XX. La publicación *El Artista* en 1905, anunciaba por todos los rincones de la capital la promoción de descuentos a mitad de precio a dependientes y niños para que asistieran al “maravilloso espectáculo” del cine las noches de viernes, sábado y domingo en el Bazar Veracruz, en la carrera 7 entre calles 12 y 13 (Nieto y Rojas, 1992). Sin embargo, se trataba todavía de programas de cortos y noticieros extranjeros. Sólo durante el periodo presidencial del General Rafael Reyes (1904-08), este mismo contrató un camarógrafo de la casa Pathé para registrar sus principales actos públicos (Zuluaga, 2007). Este camarógrafo debió acompañar las excursiones presidenciales de 1908 y realizar las tomas que se proyectaron en la plaza de Bolívar con motivo

de la recepción que se le hizo al presidente en Bogotá.

De 1907 se conserva un programa de la Compañía Cronofónica en el Teatro Municipal con algunas imágenes filmadas en Colombia y Bogotá: entre películas francesas e italianas como *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (1909) o *La lámpara de mi abuelita* (1909), se exhibieron registros cinematográficos del bajo y alto Magdalena, el puerto de Cambao, el salto de Tequendama, la procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá, el Parque del Centenario, las carreras en el hipódromo de La Magdalena, la corrida de toros en que competían Martinito y Morenito, y el General Reyes en el Polo Club (Salcedo, 1981).

Quizás estas cinco últimas sean las primeras filmaciones realizadas en la ciudad que hoy se conservan. Sin embargo, puede contarse como un registro protocinematográfico de la ciudad la reconstrucción del atentado al presidente Reyes y su hija el 10 de febrero de 1906, en una serie de veinte fotografías tomadas por Lino Lara: desde la preparación para la emboscada del carruaje presidencial, el atentado, la huida a caballo de los asaltantes, el momento en que la policía los atrapa y finalmente el ajusticiamiento de los criminales. Solo las cuatro últimas fotografías que muestran la preparación y el fusilamiento de los reos en la cárcel del Panóptico son documentales, pues todas las anteriores hacen parte de una primera puesta en escena de la historia nacional para ser registrada por la cámara oscura, con actores que representan los personajes y acciones en los mismos lugares en que se dieron los hechos históricos: la bodega de San Diego, el atentado en Barrocolorado, la carretera a Chapinero, la fachada del cementerio central y la guarida donde se ocultaron y fueron atrapados. Las imágenes parecen reproducir cualquier población de la

sabana con sus caminos destapados, muros y casas de tapia pisada y tejas de barro, jinetes a caballo y la vulnerable carroza presidencial. Solo por el reconocible portón del Cementerio Central y el interior del Panóptico podría decirse que se trata de Bogotá.

Solo en 1910, año en que se celebró el centenario de la proclamación de la independencia de la República de Colombia, la fisonomía de Bogotá representada en el cine parece transformarse en la de una ciudad capital: la Plaza de Bolívar circundada al oriente por la Catedral Primada, diseñada y construida entre el periodo colonial y el republicano, y al sur por la fachada del Capitolio Nacional que terminó de construirse en 1926; los nuevos edificios construidos a la altura de la calle 26 en el Bosque de los hermanos Reyes y el Parque Centenario para la Exposición Industrial y Agrícola. A las 8 de la noche del 23 de julio de 1910, “se iluminó el recinto ferial y bajo el destello de esta luz, que auguraba mejores tiempos, se destacaron los edificios, las arboledas, el jardín y el estanque que fueron solemnemente inaugurados” (Colón, 2003, p. 105).

Era predecible que la imagen de esta ciudad iluminada eléctricamente y con modernos pabellones de feria, que enorgullecía a los jóvenes que venían a estudiar desde remotos lugares del país, se convirtiera en un modelo para su representación cinematográfica. Aparecen así las quince cuadras que separan la Plaza de Bolívar del hoy Parque de la Independencia y del antiguo Parque Centenario, luego fragmentado por la ampliación de la Avenida 26, como un multitudinario paseo donde se celebraban las procesiones religiosas, como la del Corpus, que salían del altzano de la Catedral, los desfiles militares en plena Carrera Séptima y los carnavales de estudiantes en comparsas que transitaban en los primeros automóviles llegados a la capital.



Los habitantes parecen auto representarse en la misma “calle real” con diferentes vestidos, uniformes o disfraces: la aldea tradicional y católica, la capital heroica y patriótica, y la joven ciudad festiva y modernista. Entre las grandes transformaciones de la cultura urbana, las proyecciones de cine dejarán de ser esporádicas, para convertirse en espectáculos autónomos y habituales en el Teatro del Parque –el pabellón de las máquinas del Parque de la Independencia adaptado como sala de cine– y en los nuevos Salón Olympia (1912), Teatro Bogotá (1918) y Teatro Faenza (1924); este último es el único que se conserva de los cuatro.

Como la reconstrucción fotográfica del atentado al General Reyes, también se realizó en 1915 la del asesinato del caudillo liberal, General Rafael Uribe Uribe, que incluyó los registros documentales de la autopsia y los funerales, a los autores materiales del crimen en el Panóptico, y una recreación del crimen y de la alegoría de la libertad en el mausoleo del líder en el Cementerio Central. La película llamada *El drama del 15 de octubre* fue realizada por los recién llegados hermanos Di Doménico, y retirada prontamente de su exhibición pública por alentar los odios aún latentes entre conservadores y liberales que se habían enfrentado en la pasada Guerra de los Mil Días. Los criminales aún no habían sido procesados y algunos espectadores censuraron estas imágenes donde los asesinos aparecían “gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante” (Nieto y Rojas, 1992, p. 100). Más tarde el caudillo tendría un monumento a su gloria en la estatua que se le dedica en el Parque Nacional Olaya Herrera de esta ciudad.

La producción cinematográfica de la ciudad, tanto en lo documental como en los siguientes largometrajes de ficción, estuvo du-

rante los siguientes veinte años a cargo de dos familias: los Di Domenico y los Acevedo. Los hermanos Francesco y Vincenzo, junto con sus primos Donato y Giovanni, fueron llegando a Bogotá desde mediados de 1911 hasta finales de 1912; trabajaron primero en la importación y exhibición de películas italianas, y luego en la construcción del Salón Olympia para tres mil personas, justamente frente a la estatua de La Rebeca en la calle 26 entre carreras 7 y 13, un hito urbano registrado en distintos momentos de la historia del cine nacional. La familia Di Doménico luego constituyó con otros socios la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA). A mediados del siglo XX se construyó en esta misma dirección el moderno Teatro Olympia, convirtiéndose en un lugar de cita obligada para los amantes del cine en la capital, desde 1912 hasta los años noventa, cuando se convirtió en depósito de otro tipo de fantasmas.

Arturo Acevedo Vallarino, odontólogo, empresario teatral y enamorado del cine, junto con sus hijos Gonzalo y Álvaro Acevedo Bernal, fundan en 1920 la Casa Cinematográfica Colombia. Estas dos familias, además de protagonizar desde Bogotá la quijotesca aventura de la Edad de Oro del cine silente colombiano, legaron un importante patrimonio documental de esta ciudad: desde la procesión cívica del 18 de julio de 1915 y la del Corpus, hasta las manifestaciones populares del 8 de junio de 1929 en contra de “la rosca” que gobernaba la ciudad, en los noticieros Diario Colombiano de los Di Doménico, y Bogotá en pie y Noticiero Nacional de los Acevedo.

Entre 1922 y 1928 surgió la primera promesa de una industria de cine nacional, promovida por el auge de la producción de 17 largometrajes en estos seis años, de los que hoy se conoce un pequeño porcentaje por noticias y fragmentos, y sólo en su casi totalidad tres de



[ESCENA DE *AURA O LAS VIOLETAS*, EN EL INTERIOR DEL TEATRO COLÓN, 1924.]

ellos. La literatura criolla del siglo XIX (desde el romanticismo de Jorge Isaacs hasta el censurado José María Vargas Vila), las actuaciones y composición de las películas de “arte” o de “divas” italianas que importaban los Di Doménico, y la presentación de compañías de teatro españolas, fueron constantes en muchas de estas películas. De esta producción, siete remitían total o parcialmente a Bogotá: *Aura o las violetas* (1924, Vincenzo di Doménico y Pedro Moreno Garzón); *La tragedia del silencio* (1924); *Como los muertos* (1925, Arturo Acevedo); *El amor, el deber y el crimen* (1926, Vincenzo di Doménico y Pedro Moreno); *Alma provinciana* (1926, Félix Joaquín Rodríguez); *Garras de oro* (1926, P. P. Jambrina), y *Rafael Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia* (1928, Pedro J. Vásquez). Fueron filmadas en espacios de la ciudad, en los estudios construidos por los Di Doménico contiguos al Salón Olympia, y poco más tarde en el lugar que ocupa hoy el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, o recreando la ciudad desde otros lugares, como en el caso de *Garras de oro*.

Tras el éxito alcanzado por la vallecaucana *María* (1922, Máximo Calvo), los Di Doménico y la empresa SICLA emprendieron la realización de largometrajes argumentales inspirados en novelas ya acreditadas por su gran cantidad

de lectores, como *Aura o las violetas* (1889) de José María Vargas Villa. En la producción de esta película en 1923, se adecuaron los patios traseros del Olympia para la construcción de las escenografías de las viviendas de los dos protagonistas, donde se recreó el ambiente residencial de familias de clase media alta bogotanas, con sus muebles, decorados y papel de coladura en las paredes, haciendo posible iluminarlos con luz solar a falta de mejores lámparas. Las escenas en exteriores muestran algunas calles de Bogotá y la fachada del Teatro Colón, en cuyo interior se desarrolla una larga escena en medio de una representación teatral. Los viajes entre los diferentes lugares de la ciudad que realiza el protagonista son hechos en su propio carruaje de caballos conducido por su cochero, y los mensajes escritos a mano son entregados personalmente. La ciudad parece aún vivir en las costumbres del siglo XIX, con personajes que por su drama sentimental se convierten en fantasmas taciturnos que asustan con su palidez y ojeras. Al ser esta una adaptación de la novela decimonónica, contrasta con la imagen de Bogotá que se percibe en otras producciones contemporáneas. La película fue dirigida por Pedro Moreno Garzón, fotografiada por Vicente Di Doménico y protagonizada por el joven bogotano Roberto Estrada y la hija de extranjeros Isabel von Walden, que se prestaba más fácilmente que cualquier hija de familia tradicional para la actuación, aunque ninguno de los dos había tenido experiencia actoral previa. Hoy tan solo se conservan 18 minutos de las cerca de dos horas con que fue estrenada en el Salón Olympia. Su exhibición continuó por el resto del país y otros países latinoamericanos con relativo éxito comercial.

También los Di Doménico y SICLA realizaron en 1925 *Como los muertos*, basada en la obra de teatro homónima del bogotano An-





[VISTA DESDE EL INTERIOR HACIA EL EXTERIOR DE UNA VITRINA SOBRE LA CARRERA SÉPTIMA DE BOGOTÁ. SE PUEDE APRECIAR EL TRANVÍA ELÉCTRICO EN *EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN*, 1926..]

tonio Álvarez Lleras. De nuevo dirigida por Pedro Moreno y fotografiada por Vincenzo Di Doménico, e interpretada por dos actores españoles que estaban de gira por la capital: Matilde Palau y Joaquín Sem. Dentro de la historia protagonizada por alguien que recorre una casa de campo y una gran casa de hacienda en la Sabana de Bogotá, se narran dos hechos pasados a partir de la técnica del flashback: la historia de la hija de un campesino que es llevada al leprosorio de San Juan de Dios, y la de Ricardo, un joven poeta que desapareció sin dejar rastro. Reaparecen los novelescos dramas de romances frustrados, los enfermos proscritos de la sociedad y un prometedor poeta desaparecido, como el mismo José Asunción Silva, emblemática figura de la Bogotá de fin del siglo XIX. Por desarrollarse en ambientes rurales, aunque vecinos de Bogotá, la película muestra muy poco de las costumbres urbanas del momento.

La última producción de esta compañía fue *El amor, el deber y el crimen*, dirigida por Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno, y protagonizada por Rafael Burgos y Mara Meba, actriz italiana traída al país por la Colombia Film Company de Cali. Según Moreno, se trata de un drama de "tendencia socialista", en

el que una bella mujer se debate entre un conveniente compromiso matrimonial y un apasionado amor con el pintor que le hace su retrato. Aunque esta situación recuerde la de la protagonista de *Aura o las violetas*, los visos modernistas de *El amor...* en el retrato de las costumbres urbanas y la técnica cinematográfica son notables: las escenas en la calle, filmadas en pleno carnaval de estudiantes, el apasionado beso entre la protagonista y el pintor, la escena del atentado, las alegóricas imágenes finales de la casa quemándose, donde parece arder también la protagonista. También nos encontramos con una ciudad mucho más moderna en su arquitectura y sus costumbres: los paseos entre la Terraza Pasteur (hoy demolida) y el Parque de la Independencia, el edificio de la escuela de Bellas Artes, el festivo carnaval de estudiantes, los primeros automóviles y teléfonos, las mujeres trabajando en grandes almacenes. La técnica de filmación en exteriores desde un segundo piso, desde donde se ven los protagonistas desfilando entre la multitud urbana, la toma desde un auto que deja ver por la ventana trasera las imágenes de la ciudad, y la excelente escenografía, vestuario y fotografía para los interiores recreados en estudio. Para estas escenas se construyó uno de los mejores y más sofisticados estudios cinematográficos del momento en Latinoamérica, situado en pleno centro de Bogotá, donde hoy queda el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Este estudio contaba con amplias instalaciones para la realización de las escenografías, potentes lámparas para la iluminación y adecuados laboratorios para el revelado de las películas.

Don Arturo Acevedo Vallarino e hijos se iniciaron como realizadores y productores de largometrajes con *La tragedia del silencio* en 1924. La película fue dirigida por Arturo Acevedo, fotografiada por Hernando Bernal en



(DIVERSAS ESCENAS DEL CARNAVAL DE ESTUDIANTES EN EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN, 1926)





[ESCENA DE UN PASEO POR LA TERRAZA PASTEUR EN *EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN*, 1926.]



[ESCENA EN EL PARQUE DE LA INDEPENDENCIA EN *EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN* DONDE SE PUEDE APRECIAR PARTE DEL DEMOLIDO PABELLÓN DE BELLAS ARTES Y EL ANTIGUO Y DESAPARECIDO PEDESTAL DE LA ESCULTURA ECUESTRE DEL LIBERTADOR, UBICADA HOY EN EL MONUMENTO A LOS HÉROES AL NORTE DE BOGOTÁ, 1926.]



(ESCENAS DE INTERIORES DE *EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN*, DONDE SE PUEDE APRECIAR LA MODA Y EL MOBILIARIO DE LA ÉPOCA, LA UTILIZACIÓN DE PAPEL TAPIZ PARA LAS PAREDES DE LAS CASAS, ESCULTURAS Y Y EN LA SEGUNDA DE ELLAS LA OBRA *HORIZONTES* DEL RECONOCIDO PINTOR ANTIOQUEÑO FRANCISCO ANTONIO CANO, 1926.)



(DIVERSAS CALLES BOGOTANAS SIRVIERON DE ESCENARIO PARA LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA *EL AMOR, EL DEBER Y EL CRIMEN*, QUE SE FILMABA EN MEDIO DE LAS GENTES SORPRENDIDAS QUE FUNCIONABAN COMO “ESPONTÁNEOS EXTRAS” PARA LAS ESCENAS DE LAS PELÍCULAS, 1926.)



residencias y escenarios naturales de Bogotá y cercanías como el Salto del Tequendama; la música fue compuesta e interpretada en su estreno por Alberto Urdaneta, y los protagonistas fueron Alberto López Isaza, Lely Vargas y Gonzalo Acevedo. Es la historia de una pareja burguesa y socialmente ejemplar, pero donde cada uno vive un drama en silencio: él cree tener lepra y se aleja de su familia, y ella sufre en silencio esta distancia, hasta que al final todo se aclara. La arquitectura y las costumbres se centran en este ambiente de clase social burguesa: la residencia y los jardines del ingeniero y su familia, que parecen estar situados en el camino que va del centro de la ciudad hacia Chapinero. Al final el antagonista se aleja de la ciudad en el tren de la Sabana. El estreno de la película fue el 1 de mayo de 1924 en el recién inaugurado Teatro Faenza, con la asistencia del Arzobispo de Bogotá y el señor Presidente de la República Pedro Nel Ospina, quien celebró diciendo: "hemos de tener arte propio". La compañía productora de los Acevedo, Casa Cinematográfica Colombia, también lanzó la revista *Cine Colombia* con su primer número dedicado a *La tragedia del silencio*. La película fue también exhibida en Venezuela y Panamá. Gracias a su éxito, el empresario antioqueño Gonzalo Mejía y su Compañía Filmadora de Medellín S.A. invitaron a Arturo Acevedo para escribir el guión y dirigir en la capital antioqueña la película *Bajo el cielo antioqueño*.

En 1926, el abogado santandereano Félix Rodríguez realizó *Alma provinciana*, basándose en una comedia teatral escrita por él mismo. Este indiscutible autor realizó el guión, dirigió a los actores, diseñó y construyó los decorados, además de procesar él mismo el revelado de la película. Félix Rodríguez había trabajado como dramaturgo, poeta, pintor y exhibidor de cine en provincias, y estaba enterado del oficio

cinematográfico desde su viaje a los Estados Unidos donde fue extra en algunas películas norteamericanas. La película muestra las diferencias entre clases sociales y entre las costumbres provincianas y las capitalinas, mediante la narración de las historias paralelas de la pareja de hijos de un hacendado: la hija enamorada del mayordomo de la finca, y el hijo que estudia en la capital y se enamora de una obrera. Esta segunda parte transcurre en su mayoría en diferentes ambientes bogotanos: un viaje en tren aproximándose a la capital; el Parque de la Independencia; el carnaval de estudiantes que circula por toda la Carrera Séptima desde la Terraza Pasteur hasta la Plaza de Bolívar, mostrando en su costado occidental el nuevo edificio Liévano (que remplazó la galería de Arrubla incendiada a principios del siglo); la calle Florián en pleno carnaval con las señoritas bogotanas asomadas en los balcones; el circo de toros antes de construirse la Plaza de Santamaría; la fuente de La Rebeca y la fachada del Salón Olympia; la residencia del estudiante Gerardo en La Candelaria; la fábrica textil donde trabaja Rosa y la humilde casa donde vive con sus padres. Para estos últimos interiores se realizaron precarias tomas en estudio con faltas de continuidad entre ellas. También aparecen las costumbres y dichos de la población, como los de la casera amenazando al estudiante con que "si no paga, le boto los corotos a la calle", o los coqueteos del policía con la empleada que termina quemando la ropa que está planchando.

La misma historia de la llegada del joven de provincia a la capital y su deslumbramiento por el ambiente bohemio estudiantil justifican esta mirada que ilustra una ciudad de postales, nuevas construcciones, costumbres populares, fiestas y carnavales, retratos de bellas muchachas y una reveladora panorámica de la ciudad observada por Gerardo desde los ce-

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



(ESCENAS DE *ALMA PROVINCIANA* DE 1926 DONDE SE PUEDEN APRECIAR DIFERENTES LUGARES Y ESCENARIOS DE BOGOTÁ.

1. PARQUE DE LA INDEPENDENCIA DONDE SE PUEDE APRECIAR EN PRIMER PLANO LA ESTATUA ECUESTRE DEL LIBERTADOR TRASLADADA AL MONUMENTO A LOS HÉROES, EL QUIOSCO DE LA LUZ Y PARTE DE LOS PABELLONES EGIPCIO Y DE BELLAS ARTES; AL FONDO UNA VISTA DEL CERRO MONSERRATE CON ESCASÍSIMA VEGETACIÓN.

2 Y 3. LA FUENTE REALIZADA POR FRANCISCO ANTONIO CANO Y LA BALAUSTRADA UBICADA EN EL ESTANQUE QUE ALGUNA VEZ EXISTIÓ EN EL PARQUE DE LA INDEPENDENCIA.

4. EL DESAPARECIDO PARQUE DEL CENTENARIO DONDE SE PUEDEN APRECIAR LA ESCULTURA DE LA REBECA Y EL TEMPLETE DEL LIBERTADOR

5. EL COSTADO NOROCCIDENTAL DE LA PLAZA DE BOLÍVAR CON EL PALACIO LIÉVANO.

6 Y 7. LA CALLE DE FLORIÁN COMO CORREDOR DEL CARNAVAL DE ESTUDIANTES.

8. EL CIRCO DE SAN DIEGO UBICADO EN LA CALLE 28 CON 13, COMO LUGAR DE CIERRE DEL CARNAVAL.)



rros orientales. Gracias a la labor de la viuda de Félix Rodríguez y de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, hoy se conservan las dos horas de esta película.

Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia, que fue realizada entre Medellín y Bogotá por Pedro J. Vásquez con guión del novelista Francisco “Efe” Gómez, ha desaparecido totalmente. En cambio, se conserva una de las últimas producciones del cine mudo colombiano, de la que se tuvo noticia solo en 1985: *Garras de oro*, producida en Cali en 1926 por Cali Films y dirigida por P. P. Jambrina.

Esta última aparición de la desconocida cinta sorprende además por ser tal vez la única película de este período que trata sobre la vida política nacional e internacional con una clara mirada anti-imperialista. Esta producción aborda el tema del robo de Panamá a la República de Colombia por parte de los Estados Unidos a través de la misión de un detective yanqui enviado a Colombia en medio del tratado que cedía este territorio (Durán Castro, 1996, p. 568).

La imagen coloreada a mano de la bandera nacional debió conmover en su momento a muchos compatriotas, tanto como la de la bandera roja que izan los marineros del *Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein emocionó a los espectadores comunistas, o los virados en azul, blanco y rojo en las tres pantallas con que finaliza *Napoleón* (1927) de Abel Gance, a los franceses. Sin embargo la película fue difícilmente exhibida en Colombia. Hoy se sabe que fue vista en Medellín y Buenaventura, y prohibida en Manizales en 1928. Su tema fue el mismo motivo de la larga desaparición y olvido que se inició con las primeras censuras y prohibiciones de la película por el Departamento de Estado en Washington, que condujeron a su censura en el interior de Colombia. La producción técni-

ca y artística de esta película es inusual en medio de las características y calidad de sus contemporáneas nacionales, creando la duda de haber sido realizada en Colombia: los excelentes escenarios, la fotografía, los figurantes y las actuaciones. En todo caso, desde el lugar en que se haya realizado, representa una Colombia con su capital, donde las negociaciones serviles entre funcionarios colombianos y la embajada americana, y las derrochadoras fiestas ofrecidas en estos ambientes diplomáticos, cumplen con la denuncia en tono de sátira política que se quiere hacer, hasta la imagen caricaturesca del Tío Sam robándose a Panamá, o los nombres de “Yankilandia” o “yankilandeses”, con que se refiere al gobierno de Washington y sus funcionarios.

Toda esta producción cinematográfica de los años veinte finalizó en 1928, cuando la empresa SICLA de los Di Doménico, sus equipos, estudios y laboratorios, fueron vendidos a la naciente Cine Colombia, que se dedicaría exclusivamente a la distribución de cine norteamericano y extranjero. Durante los años siguientes, la producción se redujo a la realización de noticieros semanales sobre la vida nacional, ya que este género no necesitaba de un perfecto sistema de sonido sincrónico, gran impedimento técnico para la continuación de la producción nacional en el período sonoro.

El noticiero *Diario Colombiano* culminó sus actividades, y las experiencias de *Actualidades Cinematográficas* de los Acevedo pasaron a servir al *Noticiero Cine Colombia* entre 1929 y 1932. Pero a partir de este último año, los Acevedo retomaron el formato de su antiguo noticiero de 30 minutos, para realizar importantes documentales apoyados por instituciones como Ferrocarriles Nacionales (1932), Nuevo Acueducto de Bogotá (1934-38), Beneficencia de Cundinamarca (1931-42), y en general el cubrimiento de las actividades de los gobiernos



(ESCENAS DE *ALMA PROVINCIANA* DONDE GERARDO CONTEMPLA LA CIUDAD DESDE LOS CERROS ORIENTALES. SE ALCANZA A OBSERVAR MUY BORROSAMENTE LA CÚPULA DEL DESAPARECIDO CONVENTO DE SANTO DOMINGO, EL SEMINARIO MENOR –HOY CONJUNTO RESIDENCIAL CALLE DEL SOL– Y LAS TORRES DE LA CATEDRAL PRIMADA, 1926.)

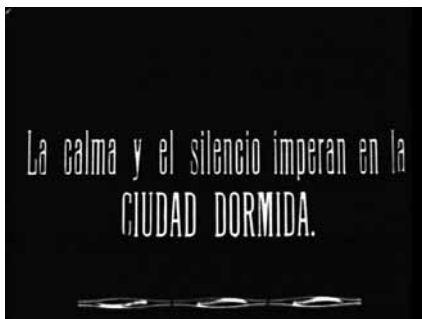
liberales de Abadía Méndez (1926-30), Olaya Herrera (1930-34) y López Pumarejo (1934-38). El tren fue una imagen emblemática de la modernización en el documental de los Acevedo, como también el avión con sus llegadas y despegues desde tierra, y las tomas aéreas sobre Bogotá donde aparecen la Plaza de Bolívar o la antigua Escuela Militar en San Diego dentro del tejido urbano de una ciudad en pleno desarrollo. Son hoy importantes documentos los de las manifestaciones de protesta en contra de la llamada “rosca”; personajes bogotanos como la loca Margarita; las manifestaciones de apoyo y elección de Enrique Olaya Herrera; la guerra contra el Perú en *Colombia victoriosa* (1932), de casi una hora de proyección, que completaba las tomas documentales en Putumayo y Amazonas con tomas de puesta en escena de batallas en la represa del Neusa y animaciones en un solar de una casa de Chapinero; el último adiós en el aeropuerto de Techo en *Trágico final de Gardel* (1935), así como los cuatro años de desarrollo de las obras del acueducto de La Regadera en Bogotá, las

obras de asilos y hospicios de beneficencia, y otras del gobierno de Olaya Herrera en general, de quien terminaron realizando *Apoteosis de Olaya Herrera*, que recoge sus diferentes actos públicos (Mora y Carrillo, 2003).

En los primeros ensayos del cine parlante nacional de 1937, los hermanos Acevedo presentan el invento de Carlos Schroeder llamado cronofotófono, con el cual se puede grabar sonido sincrónico. Las palabras en perfecta sincronía con el movimiento de los labios de Gonzalo Acevedo y del gerente de Cine Colombia presentando públicamente el invento, y de monseñor Juan Manuel González citando una encíclica papal de ese mismo año que exhorta al cine como medio de moralización y propagación de la fe cristiana, dan fe de este tardío invento nacional, con que se cierra el largo capítulo del cine silente.

Las imágenes de este período de treinta años de producción cinematográfica, desde 1907 hasta el surgimiento de un cine sonoro colombiano en 1937 con la invención de la técnica criolla de Carlos Schroeder, dan cuenta de la transformación de una capital aldeana a una metrópoli en plena modernización. Se urbanizan, entre otros, los terrenos rurales entre Bogotá y Chapinero; se pasa del tranvía jalado por mulas al eléctrico; de los carruajes al automóvil, al tren y al avión; de los mensajeros, al telégrafo y al teléfono. La representación de la ciudad deja de estar circunscrita a la veintena de cuadras que desde el siglo XIX iban de la calle 7 hasta el convento de San Diego en la 26, con sus edificios representativos, para extenderse hacia Chapinero con su tranvía y lujosas villas, hacia el occidente con el tren de la Sabana, y hacia el sur y el oriente con los barrios más extensos y pobres. También su extensión en capas sociales que, aunque privilegiando las clases dirigentes y burguesas, ofrece ahora fotogramas para re-





(EL CAPITOLIO NACIONAL ILUMINADO EN UNA ESCENA DE ALMA PROVINCIANA.)

presentar otros sectores más deprimidos: la clase trabajadora y, entre ellos, algunos de sus personajes favoritos, el policía y la empleada, que en *Alma provinciana* y *El amor, el deber y el crimen* aparecen de manera divertida y graciosa para el espectador de clase media. En *El amor...*, el elegante policía aparece de manera inusual en relación con su representación estereotípica: se muestra muy gentil en el momento de servir a los protagonistas introduciéndose en sus hogares, casi como lo caricaturizan Andrés Caicedo y Carlos Mayolo en *Angelita y Miguel Ángel* (1973). En general, se evidencia una transformación del carácter de la ciudad: bastante tradicional, aldeana y religiosa a final del siglo XIX, por uno donde la presencia de una gran población estudiantil y obrera apunta hacia distintas modernizaciones, de costumbres y de órdenes sociales. Pero, aunque se documentan y representan estas transformaciones urbanas, en su producción y dramaturgias el mismo cine no parece haber tenido mayores avances.

LOS AÑOS DEL RUIDO Y LA GRAN TRANSFORMACIÓN

El *Noticiero Nacional* de los hermanos Acevedo realizado hasta 1948, contó desde 1937 con Carlos Schroeder en la producción y sincronización del sonido. Cada edición del

Noticiero se realizaba y mostraba semanalmente como complemento de las películas extranjeras de largometraje los días viernes, sábados y domingos en teatros de la capital, y a partir de la semana siguiente circulaba exhibiéndose en el resto del país. Desde 1924 hasta 1955 se completan tres décadas, sumando noticieros y documentales, de registro de importantes transformaciones tecnológicas, sociales y culturales del país y su capital. Del invaluable archivo de material documental de los Acevedo que se conserva, hoy han sido clasificadas y restauradas cerca de 30 horas por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Otras empresas productoras de noticieros en los inicios del cine sonoro fueron el *Noticiero Especial* desde 1944, el *Noticiero del Alhambra*, el *Noticiero Colombia* realizado por Camilo Correa en Medellín entre 1947 y 1948, y los trabajos de Marco Tulio Lizarazo desde 1947.

Como extensión del género del noticiero, continuó la producción de documentales sobre obras y acontecimientos nacionales. Los hermanos Acevedo realizan importantes documentales durante el primer cine sonoro. Su primer gran trabajo fue el documental *Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro* (1937), en el que se sincronizó posteriormente el sonido a las imágenes que habían sido filmadas durante casi una década, desde la elección y posesión de Olaya Herrera hasta la larga procesión de sus exequias,

pues después de morir en Roma, su féretro fue traído en barco hasta Buenaventura y desde ahí acompañado, por carretera y ferrocarriles, hasta llegar a la capital, donde se realizó la velación en el Capitolio Nacional, la misa fúnebre en la Catedral y el entierro en el Cementerio Central. El sonido postsincrónico con voces en off o doblando y sincronizando los diálogos con el movimiento de los labios (lipsing), fue una técnica que se usó en muchos documentales y películas de ficción que empezaban a filmarse en locaciones urbanas en vez de estudios cinematográficos, como en el caso del naciente neorrealismo italiano.

Los Acevedo, asociados a Schroeder y su técnica sonora, realizaron en 1941 un documental sobre algunos accidentes de tránsito causados por los peatones, donde de manera didáctica y graciosa, a partir de puestas en escena que incluían fatales gags en medio de las calles de la capital, se instruía al ciudadano en el peligro de la creciente circulación automotriz y de motocicletas, y en el aprendizaje de modernas normas y señales de tránsito, como las que hacían los policías desde un nuevo amueblamiento urbano o las que se daban a partir de luces en los semáforos. Este documental, además de mostrar nuevas zonas de la ciudad, como las calles y barrios que crecían entre el centro histórico y Chapinero, da cuenta de la necesidad de transformar las costumbres de ancianos, hombres, mujeres y niños, para poder transitar la moderna y congestionada ciudad. Otro documental, de contenidos más políticos que de urbanidad, fue *La semana de la democracia en Bogotá* (1945), que registró el fervoroso apoyo de la ciudadanía bogotana al futuro candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, y la voz de este en sus emotivos discursos

contra las oligarquías nacionales, realizados en las plazas de Bolívar y de la Santamaría.

Dadas las características de producción del sonido postsincrónico, se aprovechó para retomar el género de "sinfonías de ciudad" explotado de manera muy vanguardista a final de los años veinte en otras latitudes como Berlín, en películas como *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1928, Walter Ruttmann); varias ciudades soviéticas en *El hombre de la cámara* (1929, DzigaVertov); Niza en *A propósito de Niza* (1930, Jean Vigo); Nueva York en *Manhattan* (1921, Paul Strand), e incluso Sao Paulo en *Sao Paulo: Sinfonía de una metrópoli* (1929, Kemeny y Rex Lustig). Entre el documental y el cine experimental, sin plegarse a convenciones narrativas, estas producciones cinematográficas buscaban expresar la dinámica de las metrópolis modernas a través del montaje y del collage, que alteran la continuidad espacio-temporal para proponer nuevos ritmos, composiciones y velocidades.

Sin embargo, *Sinfonía de Bogotá* (1939, Hans Bruckner, con música de Pepe León) para la joven productora Ducrane Films no resultó ser tan experimental y creativa como las anteriores, buscando más bien adaptar sus experimentos en convenciones que sirvieran a la propaganda de la ciudad y de muchos de sus productos. La Ducrane vendió previamente y por partes la película a quienes quisieran que sus marcas y productos aparecieran en la ciudad de manera camuflada entre los "viejos rincones santafereños, edificios modernos, calles céntricas y animadas, barrios residenciales tomados por la cámara de Hans Bruckner con un exquisito, admirable y exacto arte fotográfico" (Zuluga, 2007, p. 54).

También en Colombia se siguió el ejemplo del auge de películas españolas, mexicanas, argentinas y brasileñas que, a principios del





(AFICHE DE *GOLPE DE GRACIA*. COLECCIÓN FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 1944.)

sonoro, aprovecharon la popularidad de géneros musicales como la zarzuela, la ranchera, el tango o la samba para conquistar un gran público. La producción de largometrajes de ficción con canciones no dio espera y con el apoyo de la técnica de sonido sincrónico de Schroeder se realizó en 1938 la película *Al son de las guitarras*, dirigida por Alberto Santana y que al parecer quedó inconclusa. Para esta y otras producciones se utilizaron géneros musicales criollos, buscando hacer identificar al público con una cultura más vernácula que hiciera resistencia a la proliferación de nuevas culturas urbanas provenientes del extranjero. Se suceden en orden *Flores del valle* (1941) de Máximo Calvo, quien anuncia que “se desarrolla en el campo entre canciones de lindo sabor colombiano” (Salcedo, 1981, p. 75); *Allá en el trapiche* (1942, Gabriel Martínez) y *Sendero de luz* (1945, Emilio Álvarez), producidas por la Ducrane Films, empresa fundada en Bogotá por Leopoldo y Jorge Crane, y Oswaldo y Enrique Duperly, y ambas apoyadas en reconocidos actores radiales con una oportuna sucesión de canciones popularizadas por la misma radio; *Bambucos y corazones* (1944, Gabriel Martínez), comedia musical costumbrista que sucede en “Alpargatoca”, pueblo ficcional que suma los males y virtudes de cualquier provincia de la sabana cundiboyacense; *La canción de mi tierra* (1945, Federico Katz), comedia costumbrista con shows musicales de la productora Cofilma de Medellín; y más tarde *Colombia linda* (1955), del promotor cinematográfico antioqueño Camilo Correa.

Pero el éxito internacional de artistas y cantantes como Carlos Gardel, Jorge Negrete, Pedro Infante, Libertad Lamarque o María Félix, o de comediantes como Luis Sandrini o Cantinflas, no lo tuvieron los artistas nacionales que empezaban a surgir en la na-

ciente radio colombiana. Estas producciones dedicadas a construir una imagen campesina y provinciana de la nación, contrastan con *Golpe de gracia* (1944), realizada por Oswaldo Duperly y Hans Bruckner para la Ducrane, una película que se alejaba en buena medida de los tópicos del folklore rural para mostrar más bien un ambiente urbano, donde se desarrollaban peripecias policíacas y románticas alrededor de los concursos y shows radiales. En todo caso, estaba salpicada de canciones y populares actores radiales como “Tocayo” Ceballos, que encarnaba el papel de locutor y además colaboró en el guión.

Una de las pocas películas bogotanas sobrevivientes de este período que decidió narrar una historia en la capital fue *El sereno de Bogotá* (1945), de Gabriel Martínez, versión cinematográfica de la novela de José Ignacio Neira y producida por Patria Films que, a causa del escaso éxito comercial, tuvo que vender sus equipos y liquidarse un año después. En ella un vigilante nocturno, de los localmente llamados serenos, cuenta la triste historia de su vida a un paseante desvelado que lo escucha toda la noche hasta el amanecer, cuando muere el viejo narrador. Bajo este pretexto narrativo y apoyado en la técnica del flash back, ya conocida en el cine colombiano por *Como los muertos*, se esconden las escenas lacrimógenas del popular melodrama de folletín. Fue realizada en su gran mayoría en exteriores de la sabana de Bogotá y, aunque la fotografía rescata en momentos el paisaje denso de niebla de las noches bogotanas, los encuadres demasiado amplios y quietos imponen actuaciones muy teatrales.

De la misma manera como el General Rafael Reyes había contratado un camarógrafo de la Pathé, el presidente Ospina Pérez contrató al cinematografista Marco Tulio Lizara-





(AFICHE DE
EL SERENO DE
BOGOTÁ, 1945.
COLECCIÓN
FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO.)

zo para promover la imagen de su gobierno. El mediometraje *La huerta casera* se realizó en 1947 con el propósito de mostrar los programas de educación y producción campesina. En ella aparece la misma primera dama, Berta Hernández de Ospina, azadón en mano, para esta recreación del campo bastante idealizada desde la ciudad.

Jorge Eliécer Gaitán demostró su interés por el cine cuando desde el Ministerio de Educación en 1938 creó el Departamento de Cine, encargado de promover el cine con una estricta función pedagógica. Se organizaron cine-móviles en camionetas equipadas que llevaron a los barrios y pueblos más remotos proyectores y películas didácticas, como también se encargó a los hermanos Acevedo de la producción de algunas de estas películas. Para esta labor se invirtió en modernos equipos para la filmación, grabación del sonido, revelado de películas, montaje y proyección de cintas de 35 y 16 mm.

El presidente López Pumarejo continúa este interés oficial por el cine al proponer la Ley del Cine de 1942, que promulga la supresión de aranceles a la importación de insumos para la producción cinematográfica y exonera de impuestos a los teatros que exhiben cine colombiano. Esta ley tuvo desde un principio conflictos con las casas exhibidoras de cine extranjero e inclusive con el mismo consulado de los Estados Unidos. Aunque esto pudo haber generado un nuevo brote de producción cinematográfica entre 1942 y 1945, no logró fortalecer una industria nacional y los pocos y aislados intentos fracasaron. En sus escasos resultados, esta producción oscila entre el folklore musical nacional y las bucólicas representaciones de la capital, sin presentir ni adivinar el repudio y la insurgencia popular que se agitaban en contra de una clase dirigente oligárquica, y que empezaban

a aglutinarse y alzarse en las calles capitalinas animadas por la voz y los discursos del nuevo líder Gaitán. Desde su denuncia de la Masacre de las Bananeras en 1929 hasta su triunfal marcha de las antorchas en 1948 por las calles de la capital, se construía el héroe popular y se tejía el ardid en el que caería asesinado hacia la una de la tarde en la calle real de su ciudad natal, Bogotá.

Como en el *Tema del traidor y el héroe* (1944) de Borges, parecía que la historia obedeciera el dictado de un guión silenciosamente premeditado, en el que el mismo Gaitán ya ensayaba preparando con sus gestos y palabras la figura del héroe que terminaría siendo asesinado para causar la revuelta. Solo los noticieros y los documentalistas sensibles a los movimientos y transformaciones en la vida social y política estuvieron atentos a estos movimientos y clamores populares. El 9 de abril de 1948, siendo Bogotá sede de la IX Conferencia Panamericana, fue asesinado a tiros Jorge Eliecer Gaitán en la Carrera Séptima con calle 13. *Manifestaciones y funerales de Jorge Eliécer Gaitán*, de los hermanos Acevedo, da cuenta de los famosos sucesos del histórico día y sus secuelas. En este documental se destacan las imágenes de manifestaciones en el Circo de Toros y en la Plaza de Bolívar, junto a los largos discursos de Gaitán, la marcha de las antorchas y del silencio, y luego las de las exequias del líder asesinado. Otras cámaras, como las de Camilo Correa, Charles Riou o Marco Tulio Lizarazo, han dejado testimonios fílmicos que han llegado hasta nuestros días, de algunos de los desórdenes, mítines, incendios, muertos y francotiradores, que tuvieron lugar durante los siguientes días de abril y que protagonizaron este imborrable acontecimiento de la historia nacional y capitalina.



El magnicidio generó la reacción airada de un gran sector de la población capitalina que asumió la protesta violenta y la revuelta que marcó el mayor hito en la historia de la ciudad y del país, conocido como el *Bogotazo*. El centro de la ciudad fue parcialmente asaltado, arrasado e incendiado por la muchedumbre que, con la violenta represión ordenada por el gobierno de Ospina Pérez, sumó cientos de víctimas humanas, un centenar de edificios y decenas de tranvías incendiados; más de treinta manzanas entre las calles 10 y 12 y las carreras 3 y 13 fueron destruidas [Sánchez, 1998]. En la carrera séptima, costado sur del parque Santander se incendió y destruyó el Hotel Regina, edificio que marcó toda una época de la ciudad e influyó en su arquitectura.

Ante este desolador paisaje después de la batalla, tanto el Plan Regulador para Bogotá de 1938 realizado por el urbanista austriaco Karl Brunner, como el modernista Plan Piloto que el arquitecto Le Corbusier había diseñado para la ciudad en sus visitas entre 1947 y 1951, tenían ahora cabida por más radicales que hubiesen sido. Ambos contemplaban la idea de un nuevo trazado y alzado de edificios en pleno centro histórico de Bogotá, conservando la Plaza de Bolívar y algunos pocos edificios de importancia institucional o histórica, y ampliando la carrera Séptima y sus alrededores para construir altos edificios.

En todo caso y sin mayor plan regulador, las nuevas firmas de arquitectos aprovecharon para modernizar el centro: edificios de más de diez pisos empezaron a rodear las avenidas 7 y Jiménez, las carreras 13, 10 y la calle 19; el centro de negocios se desplazó hacia la calle 26, donde empezó a construirse el conjunto del Centro Internacional. Para el momento de la Conferencia Panamericana, se construyó en la Avenida Jiménez el moderno Hotel Continental y se trazó la Avenida

de Las Américas que comunicaría el centro de la ciudad hacia el sur occidente, con el hoy demolido Aeropuerto de Techo; se diseñó el trazo de la Avenida 26 hacia el noroccidente, y se entregaron las primeras edificaciones de la nueva sede de la Universidad Nacional, o Ciudad Universitaria. Pero además de la radical transformación urbanística de la capital que significó este hecho, sirvió para otras transformaciones sociales jalonadas por la violencia rural subsiguiente que obligó a millones de campesinos a abandonar sus lugares de origen para inmigrar a las grandes ciudades del país, generando grandes asentamientos suburbanos en inadecuadas condiciones de servicios, vías de transporte, energía, acueducto y alcantarillado.

El crecimiento demográfico de la ciudad aumentó en proporciones geométricas que la más racional planeación no pudo prever. La destrucción de ciertas zonas residenciales del centro histórico, en las que vivían familias de la alta burguesía, ocasionó también el desplazamiento de estas hacia el norte de la ciudad para terminar de poblar barrios como La Soledad, Teusaquillo, Chapinero y El Chicó sucesivamente. Con cerca de 700.000 habitantes antes del 9 de abril de 1948, se predecía que Bogotá tendría un millón en el año 2000, sin sospechar que después de esa fecha su tamaño, fisonomía y costumbres cambiarían violentamente, alcanzando en 1955 la población que esperaba tener al final del siglo. Esta es la nueva Bogotá que emerge a partir del Bogotazo, que no difiere sustancialmente de la experiencia de otras grandes ciudades latinoamericanas que crecen desmesuradamente y empiezan a tratar estos fenómenos a través de películas que influirán a las nuevas generaciones de cineastas, como son las imágenes de México D. F. en *Los olvidados* (1950), de Luís Buñuel,

Río de Janeiro en *Río 40 grados* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, o Santa Fe del Litoral en *Tire dié* (1959), de Fernando Birri.

Tras los convulsionados gobiernos de Ospina Pérez y Laureano Gómez, el general Rojas Pinilla se tomó el poder entre 1953 y 1957, y desde la presidencia generó importantes desarrollos en la capital: la construcción del aeropuerto internacional El Dorado; el trazado y construcción de la calle 26 o avenida El Dorado; la avenida de Las Américas –tipo Parkway– y la Avenida de los Libertadores o autopista norte, como continuación de la Avenida Caracas; el Hospital Militar y el Centro Administrativo Nacional (CAN). Marco Tulio Lizarazo fue contratado para filmar las numerosas obras, pudiendo continuar con su tradición de cineasta oficial que había iniciado durante el gobierno de Ospina Pérez.

La imagen que quiere dar este cine oficial contrasta violentamente con otros documentos: años después de que el realizador Lizarazo filmara también la entrega de armas de la guerrilla del Llano como un suceso que publicitaba una pacificación nacional, Gabriel Posada terminó filmando en directo el asesinato del teniente Cendales en Gachetá luego de haberse entregado al ejército. A partir de 1954, el general Rojas también inauguró la Televisión Nacional y con ella una industria que creció al lado del intermitente desarrollo del cine colombiano. A ella se dedicaron muchos profesionales del cine y la radio, productores, directores, escenógrafos, fotógrafos, sonidistas y artistas, que terminaron por contagiarse de sus códigos y estereotipos; sin embargo es justo reconocer que también fue el lugar donde otros realizaron sus primeras experiencias para luego llevarlas al cine.

Al final de esta década, el mexicano Luis Moya filmó en Zipaquirá *El milagro de la sal* (1958), producida por Cinematográfica Co-

lombiana e interpretada por Bernardo Romero Lozano, el pintor David Manzur, Teresita Quintero y Julio E. Sánchez Vanegas. En ella se cuenta la trágica historia de un grupo de mineros que, atrapados en una mina de sal, deben luchar para salvar sus vidas. Al principio de la película y a modo de ubicación geográfica, se muestran grandes panorámicas de Bogotá que incluyen ya los altos edificios del centro, la carrera 10, la Avenida Caracas y la recién inaugurada Avenida 26, con apacibles paseos en medio del tráfico, pues aún no se han realizado los puentes que la caracterizaron durante los siguientes cincuenta años. Luego, la acción de la película se desplaza de la gran urbe al drama minero en las salinas de Zipaquirá y sus alrededores. A los defectos de inseguridad en su tratamiento narrativo y dramático, se puede contraponer la técnica cinematográfica que alcanzó un mejor nivel tanto técnico como artístico. La excelente ejecución de la reconstrucción de la mina por dentro se llevó a cabo en un domicilio bogotano.

La violencia rural de estos años generó una inmensa migración hacia las ciudades, donde estas desfavorecidas poblaciones tuvieron que acomodarse a nuevas formas de trabajo, costumbres y vida. Pero sólo en la década siguiente las artes pudieron expresar de manera crítica la nueva situación general de un país que se transformaba violentamente de agrario a urbano. Aunque en *El milagro de la sal* ya hay alusiones a esta terrible realidad, como las filas de mulas cargando muertos, las películas de autores como Julio Luzardo y José María Arzuaga se centrarán más drásticamente en estos fenómenos rurales y urbanos, aprendiendo también las lecciones de cinematografías extranjeras como las del neorrealismo italiano.



CIUDAD MODERNA Y CINE DE AUTOR

Las alcaldías de Fernando Mazuera (1957-59) y de Jorge Gaitán Cortés (1961-66), inspiradas en el urbanismo moderno de Le Corbusier, planificaron y construyeron las amplias avenidas 19, Ciudad de Quito, 68 y Boyacá, grandes conjuntos de vivienda como el Centro Urbano Antonio Nariño, el barrio Muzú y Ciudad Kennedy, y más tarde los parques metropolitanos de El Salitre y El Tunal. A esta acción urbanista se sumó la especulación inmobiliaria que motivó la extensión de la ciudad hacia el norte con barrios de costosas viviendas como El Chicó. El transporte público creció hasta los 6.000 buses a principios de los 60, en su gran mayoría de empresas privadas y otros de las empresas municipales.

Pero el control de este desarrollo de la ciudad llegaba sólo hasta estos límites, pues hacia el sur la ciudad crecía con una inmensa y pobre población que continuaba llegando desplazada del campo y la provincia, o de zonas céntricas de la ciudad encarecidas por la renovación urbana. Al igual que otras ciudades latinoamericanas, esta multitud se confundía en una gran masa anónima e indiferenciada que ahora debía aprender nuevos oficios en los servicios domésticos, las fábricas, la vigilancia y, sobre todo, en la construcción de la misma ciudad, viviendo la paradoja de tener que construir los espacios a los que nunca podrían tener acceso. Suburbios donde crecía la desesperanza en unos y el descontento en otros, quizá los últimos se organizaban en nuevos movimientos obreros y sindicatos o buscaban soluciones inmediatas a sus problemas cotidianos engrosando las filas de la delincuencia y el hampa [Durán Castro, 2006, p. 10].

Particularmente en Bogotá se hizo latente una gran segregación geográfica y social entre el norte rico y el sur pobre: dos ciudades que incluso hoy se necesitan mutuamente, pero se ignoran entre sí. Al sur el esparcimiento era aún de tradición provinciana y rural: las peleas de gallos y el tejo, espectáculos deportivos como el fútbol, y la asistencia masiva a películas mexicanas y habladas en español, como en el Teatro México, con cupo para 3.000 personas, en la calle 22 entre carreras 5 y 7. Al norte se adoptaban deportes como el golf y el tenis, y el gusto por el jazz y el rock 'n roll. En cuanto al cine, la moderna Bogotá vio crecer grandes salas como el Scala, el Embajador, el Metro Teusaquillo y el Metro Riviera, para un público asiduo a este esparcimiento como uno de sus preferidos. En esta década de creciente población y transformación de costumbres, se generaron también nuevos oficios como la producción de programas para los nuevos medios masivos como la radio, el cine y la televisión, que también requerían del oficio de la publicidad. Al final de esta década llega a Bogotá el cineasta español José María Arzuaga, con la idea de trabajar en un país donde le habían anunciado que “el cine era una industria próspera” (1982, p. 8).

Las películas realizadas por José María Arzuaga entre 1960 y 1967, representan el mejor cine bogotano de esta década. En *Raíces de piedra* (1962), Arzuaga muestra la herida que de manera insalvable divide esta ciudad en dos partes irreconocibles entre sí, las márgenes y el centro: las ladrilleras del suroriente de Bogotá, donde vive y trabaja el protagonista con su familia, y el centro institucional con sus grandes edificios. En el suburbio se describe la dura labor de quienes hacen el material con que se construye la ciudad: familias enteras ablandando el barro, moldeando los ladrillos, llevándolos al horno, secándolos al

sol y apilándolos para cargarlos en los camiones que los llevan a la construcción. Dice Arzuaga que el guión de Julio Roberto Peña era una vaga sucesión de “escenas descriptivas”, como “una exposición de acuarelas” o unos “apuntes inconexos”, de un mundo que le preocupaba profundamente pero que en su escrito parecía más bien un “boceto para un documental” (1982, p. 8).

Arzuaga decidió mostrar el drama de los personajes a través de las mismas imágenes de la ciudad. La película inicia con largos travellings desde una volqueta en la que viajan varios obreros llevando ladrillos a la ciudad por la Avenida 26, y se ven las obras en construcción del Centro Administrativo Nacional. Luego pasan frente al nuevo estadio El Campín y en las graderías se ve a otro hombre que se dirige a los baños, donde revisa una billetera que acaba de robarse. En estas dos acciones paralelas y cruzadas presenta a los dos personajes principales: Clemente, obrero de la construcción, y Firulais, ladrón de ocasión. Por la noche los dos se encuentran en una tienda; Firulais le regala una pulsera a la chica con quien baila, pero Clemente la llama, pues es su hija Esperanza. Algunas frases del diálogo entre ambos refuerzan sus identidades. Mientras el primero se presenta como “pobre pero honrado”, el otro le advierte: “siga siendo honrado, siga siendo esclavo del barro, hasta que se muera como un burro viejo”. Al día siguiente la familia de Clemente inicia sus labores: la madre alimenta a los niños que van a trabajar a la ladrillera, mientras él va a la construcción donde le avisan que ha perdido su empleo. Obligado a buscar trabajo como albañil, llega al centro de la ciudad. Bogotá se muestra de manera fragmentaria, siguiendo el recorrido del obrero: la distintas calles, los viejos pasajes Hernández y Rivas, el Parque Nacional, los

mercados callejeros, los nuevos edificios del Parque Santander y del Centro Internacional, y otras obras en construcción. Mientras tanto, en el chircal, grandes máquinas se alistan para destruir el rancho de la familia de Clemente e iniciar la construcción de un gran proyecto urbanístico. La ironía de la injusticia se manifiesta en la amenaza contra la vivienda de quienes construyen la ciudad y el desprecio con que es tratado el albañil al intentar entrar a un edificio que ayudó a construir. Clemente, agotado, se desmaya en la calle: un plano hecho con la cámara escondida tras una vitrina, muestra y documenta la indolencia de los transeúntes en tal situación.

La indiferencia ciudadana es para Arzuaga el clima que rige la puesta en escena de esta desequilibrada repartición del progreso y la miseria. La infructuosa deriva del obrero por la ciudad recuerda la de *Ladrón de bicicletas* (1949, Vittorio de Sica) y la de otros ejemplos del neorrealismo italiano donde la ciudad se convirtió en protagonista: *Umberto D* (1951, también de De Sica), *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Alemania año cero* (1948), ambas de Roberto Rossellini. Como en *Los olvidados* (1950), de Luís Buñuel, encontramos en *Raíces de piedra* al hombre que llega del campo a habitar las márgenes de la gran ciudad latinoamericana, para terminar perdiéndose en la masa indiferenciada de la urbe despersonalizada que reflejan los cristales de los grandes edificios del centro. También como en *Los olvidados*, una construcción abandonada representa la inacabada modernización latinoamericana. Arzuaga se apropia de las experiencias del neorrealismo y de su compatriota Buñuel en Latinoamérica para incorporarlas al paisaje bogotano, realizando una cruda indagación social y moral sobre esta ciudad que muestra desde los ojos y el andar del primer hombre bogotano en el cine.



En *Pasado el meridiano* (1966), Arzuaga reaparece el tema de la resignación y el sometimiento del hombre común ante la indiferencia de la ciudad moderna. Al saber la noticia de la muerte de su madre, Augusto le pide permiso a la secretaria de la agencia de publicidad, donde trabaja como celador, para ir a su pueblo natal, pero ella le responde que espere al “doctor”. En la primera mitad de la película, Augusto no hace más que esperar pacientemente el momento de hablar con el “doctor”; mientras tanto toma un baño en la azotea del edificio, acata las normas de aseo y buena presentación de la empresa, va por el uniforme que mandó a arreglar, asiste al equipo de la campaña publicitaria del producto Alinutrina en un barrio del sur, es testigo de las tácticas pornográficas con que la empresa seduce a sus clientes, hasta que finalmente la misma secretaria le facilita el dinero y le ordena que vaya al entierro de su madre. La agencia está situada en pleno centro de la ciudad, en medio de la frialdad arquitectónica de los edificios modernos que tras el Bogotazo reemplazaron la antigua ciudad republicana. En la secuencia del baño en la azotea se reconoce el paisaje típico en medio del centro bogotano, mientras que desde el barrio marginal donde se realiza la campaña, se ven desde afuera los edificios que identifican el mismo centro.

La segunda parte describe el recorrido de Augusto hasta su pueblo, interrumpido por los recuerdos de su fugaz relación con Nuri, a quien conoció en unos baños termales y luego citó infructuosamente en el Parque Nacional. El guión no presenta ninguna intriga: un hombre espera a que le permitan ir a los funerales de su madre y finalmente llega tarde a estos. Pero a partir de largas secuencias que no parecen conducir a nada y de un personaje que no determina sus acciones, Arzuaga crea el retrato de este hombre anodino que permite



(ESCENAS DE PASADO EL MERIDIANO EN QUE SE APRECIA UNA VISIÓN NOCTURNA DE LA CALLE 26, LA AVENIDA JIMÉNEZ CON SÉPTIMA Y UNA VISTA DE MONSERRATE A TRAVÉS DE UNAS RUINAS, 1966.)

que la vida y el “meridiano” pasen sobre él. Augusto no se atreve a vivir en libertad, sometiéndose a los poderes sin rostros que no representan más que sus propios miedos y creencias. En contraste, vive rodeado del mundo de la publicidad con sus imágenes seductoras y vacías. La miseria humana en medio de las falsas promesas de un mundo ideal, como el de Alinutrina: “suplemento alimenticio y nutricional de bajo costo”. La cam-



(LA ESCENA EN EL INTERIOR DEL PASAJE RIVAS ES INTERESANTE PUES MUESTRA A AUGUSTO ENTRAR AL PASAJE, SUBIR POR LAS ESCALERAS AL BALCÓN QUE CIRCUNDA EL SEGUNDO PISO DEL PASAJE Y ENTRAR AL CUARTO DE CORTE DE UN COSTURERO. HOY EN DÍA LOS CUARTOS DEL SEGUNDO PISO SON UTILIZADOS COMO BODEGAS DE LOS PRODUCTOS ARTESANALES QUE SE VENDEN EN EL PRIMER PISO, 1966.)

paña publicitaria utiliza cínicamente la miserable condición de los pobladores de un barrio del sur de Bogotá para promover el producto. Ante este mundo de esperanzadoras imágenes, el ciudadano común no es capaz de determinar su propia vida. El retrato de este hombre encarnado en Augusto sigue siendo el de uno de los personajes mejor logrados del cine bogotano.

Al final, Augusto empuja un auto con la esperanza de que lo arrastren, pero una vez arranca se despiden de él diciéndole “chao pendejo”, mientras suena la canción final: “Tú

sabes qué es la vida indiferente, tú sabes que todo es cruel en este mundo, pero si quieres tú vivir esa vida en este mundo, debes reír siempre. No importa que la vida te maltrate, no importa que este mundo no te tenga compasión, pues si quieres tú vivir esa vida en este mundo, debes reír siempre”. La mirada descarnada de Arzuaga sobre el hombre minimizado ante la masificación de nuestras ciudades tanto en *Raíces de piedra* como en *Pasado el meridiano*, marca la entrada del cine moderno a Bogotá, con ironía crítica y fría lucidez.



Rapsodia en Bogotá (1963) es la segunda película que Arzuaga realiza en Bogotá. Como en el caso de *Sinfonía de Bogotá*, se trata de una “sinfonía de ciudad” que evoca inmediatamente los experimentos de Ruttmann y Vertov, citados anteriormente, al montar a un ritmo musical una cantidad de imágenes de la ciudad a través del hilo conductor de una jornada que muestra desde el amanecer y despertar de la ciudad hasta su atardecer y anochecer. La sinfonía visual de Arzuaga muestra una jornada bogotana de 24 horas acompañada por la música de *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin. A la rapsodia de Arzuaga quizá le sobre la voz en off que anuncia: “Hemos querido mostrar a la ciudad desde el despertar...”, pues esta intención es claramente expuesta en sus imágenes.

Se suceden diferentes momentos de la ciudad en un día cualquiera logrando captar su temperamento y atmósfera: el despuntar del alba tomando por sorpresa a un borracho trasnochador en los puentes de la Avenida 26, el reparto de la leche y la prensa, el amanecer en el Parque Nacional, los “escobitas” iniciando su labor en la Avenida Jiménez. Luego, la ciudad se despierta para ir al trabajo; los tejados y campanarios de La Candelaria, los arreglos matutinos de hombres y mujeres, y las calles del centro inundándose de transeúntes, automóviles y buses que obedecen el ritmo de los semáforos; los trabajos en los mercados callejeros y en la construcción, los altos edificios de la carrera 10 y las lujosas residencias del norte que le dan la imagen de ciudad moderna. Tras la soleada mañana continúa el incesante movimiento urbano en medio del aguacero capitalino de la tarde. En la noche, la ciudad con sus luces de neón en la carrera 13, con sus night clubs, bailes y músicos tocando trompetas y bongoes intentando recrear una ciudad tropical. Finalmente vuelve a



(ESCENAS DE PASADO EL MERIDIANO QUE MUESTRAN A UN TRANQUILO AUGUSTO PASEANDO POR EL PARQUE NACIONAL Y A UN DESESPERADO AUGUSTO CORRIENDO FRENTE AL CEMENTERIO CENTRAL.)

amanecer y aparece el mismo cachaco pasado de tragos en la 26 con Caracas.

La imagen que se quiera dar de Bogotá es decididamente moderna, compartiendo además los ideales desarrollistas de la administración Gaitán Cortés, que fue patrocinadora de la película. Sobresalen los nuevos edificios y obras civiles como la Avenida 26 y el aeropuerto El Dorado, y en su rutina diaria, la dinámica jornada laboral seguida de la diversión noctur-



(EL TREN DE LA SABANA EN PASADO EL MERIDIANO, 1996.)



na. Arzuaga conoce plenamente su oficio de publicista y cinematógrafo, pero a estas imágenes impecablemente filmadas y montadas, les hace falta el otro rostro de la ciudad que mostró en *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*.

En 1969 Arzuaga inició sin poder concluir *El cruce*, aunque la propuesta del proyecto se advina en los apuntes del guión y las tomas sin sonido realizadas. Una historia absolutamente urbana, es decir, varias historias entrecruzadas azarosamente en un instante en la esquina de la carrera 24 con calle 45. Se anticipa a *Amores perros* (2000), de González Inárritu, y a otras películas contemporáneas que han elegido como motivo narrativo un accidente automovilístico. Ya en *El cruce* se involucran distintos personajes e historias que no tenían nada que ver entre sí: una pareja de amantes, un salón de belleza, el dueño de una cafetería, unos obreros en una construcción y unos jóvenes que en su auto atropellan a un niño que con su hermano limpia parabrisas en el semáforo. Al final el niño sobreviviente escupe sobre el parabrisas del auto de alguien que no le da una moneda por su trabajo. La cámara, desde el interior del carro, muestra el escupitajo deslizándose por el parabrisas. Nuevamente retrata la indolencia de una clase ciudadana frente a otros que sobreviven en la miseria.

Dentro de las coproducciones colombo-mexicanas que se realizaron en esta década en Bogotá, como *Mares de pasión*, de Manuel de la Pedroza (1962), y *El ángel de la calle*, de Zacarías Gómez (1967), se destaca *Semáforo en rojo*, del mexicano Julián Soler (1964). Es una adaptación del género policiaco con acento mexicano a esta ciudad. Narra el robo de una costosa joya guardada en la caja fuerte de una joyería del centro, donde la Avenida Jiménez y las carreras Séptima y Décima se convierten en vacías escenografías del desenlace fatal de la persecución policial a la banda de asaltan-

tes, que fracasa a causa de un semáforo en rojo y no tanto a la eficacia de la Policía.

También en esta década regresa al país un grupo de jóvenes recién egresados de escuelas de cine en diferentes países. Se le llamó la generación de los "maestros": Jorge Pinto y Francisco Norden en Francia, Guillermo Angulo en Italia, Julio Luzardo en California y Alberto Mejía en Brasil. Con su aprendizaje traen al cine nacional un importante desarrollo técnico, aunque para algunos detrás de su "esteticismo" no parecen tener mucho que expresar (Álvarez, 1988). Quizá sus trabajos más importantes se realizaron por fuera de la capital. Es el caso de Luzardo con *Tres cuentos colombianos* (1963) y *El río de las tumbas* (1964). Pero dentro de los *Tres cuentos...*, estaba *El zorrero*, de Mejía, retrato caricaturesco de un personaje típico bogotano que transporta desechos y mercancías por las calles de la ciudad en su zorra, informal carreta jalada por un caballo. En la película el zorrero fue representado por el español recién llegado a la televisión nacional, Fernando González "Pacheco". Este corto muestra un recorrido desde los cerros orientales, donde viven el protagonista y su familia, hasta el centro de la ciudad y sus mercados tradicionales, para volver al final del día a su rancho. En este recorrido pasa por la Plaza de Bolívar, la Avenida Jiménez con Carrera Séptima, la Plaza San José, el Parque Nacional y una tienda de cervezas, encontrándose con otros personajes típicos de la ciudad como los jóvenes "cocacolos" trasnochados, la señora en el mercado, el "Artista colombiano" y su amigo, el fotógrafo de parque, con el que se emborracha y quien le explica la importancia de la educación que el zorrero no tuvo.

Jorge Pinto realizó dos cortometrajes producidos por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional: *Bellas Artes* (1962) y *Ella*

(1964). El primero es un documental sobre la escuela de Bellas Artes filmado en el campus de la Ciudad Universitaria, sede de la Universidad Nacional. Otro cortometraje producido por la misma Facultad es *Chichigua* (1964) de Pepe Sánchez, donde muestra la ciudad desde los ojos de un gamín bogotano. Con este culminó la serie de cortos del interesante proyecto gestionado por la Facultad de Artes (Álvarez, 1988, p. 67). Sin embargo, la Ciudad Universitaria en sus más convulsionados momentos fue mostrada en otros cortometrajes como lugar de lucha y compromiso político, en *Camilo Torres* (1966), de Diego León Giraldo, documental realizado en 16 mm. al año de la muerte del máximo héroe de este espacio; y *Asalto* (1968), de Carlos Álvarez, documental sobre el allanamiento militar de la Universidad ordenado por el presidente Lleras Restrepo en 1967.

Carlos Álvarez ha sido importante promotor de un cine independiente en el país, un "Tercer cine colombiano", como él lo ha llamado, ya que no le interesa ni la salida comercial ni el apoyo institucional, sino la construcción de una representación más auténtica y comprometida del hombre y el pueblo colombianos. En consecuencia, realiza luego los documentales *Colombia 70* (1970), *¿Qué es la democracia?* (1971) y *Los hijos del subdesarrollo* (1975). El primero es el retrato de una mujer que pasa todas las noches en la calle, entre la Avenida 19 y la Carrera Séptima. El segundo denuncia las elecciones del 19 de abril de 1970, cuando el país se acostó informado de la ventaja del candidato Rojas Pinilla sobre Pastrana Borrero, y después del cese de informes sobre los comicios, se levantó al otro día con la sorpresa del triunfo de Pastrana sobre Rojas. Este documental da cuenta de las campañas y las elecciones en varios lugares de la capital; sin embargo,

el interés de su discurso es sobre todo el cuestionamiento de un sistema democrático en el subdesarrollo. También *Los hijos del subdesarrollo* denuncia, a través de imágenes documentales de instituciones oficiales para la atención a la infancia (como hospitales, Profamilia y el Instituto de Bienestar Familiar en Bogotá) y de una narración en off, la desnutrición, la falta de cupos en las escuelas públicas y el trabajo infantil, como productos del subdesarrollo y la desigualdad social. Esta es mostrada, además, a través de los violentos contrastes de la vivienda en Bogotá: desde un amplio y lujoso apartamento en el norte de Bogotá se hace zoom a un rancho en los cerros; luego, se ven estos mismos altos edificios residenciales desde el interior de un rancho. Dentro de este "Tercer cine", Álvarez también considera y celebra el documental *Chircales*, de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fue filmado entre los años 1966 y 1971 con película de 16 mm., en una ladrillera de Tunjuelito, al sur de Bogotá, con el rigor etnográfico aprendido del documentalista Jean Rouch, de quien Rodríguez fue discípula. Del paciente documento del trabajo, la fatiga y el hambre de esta comunidad de hombres, mujeres, ancianos y niños que amasan el barro para hacer ladrillos, cocerlos y cargarlos, surge la imagen poética de los sueños y fantasías de una niña que juega con su blanco vestido de primera comunión en este paisaje suburbano.

Bogotá en 1970 tiene ya cerca de 2.540.000 habitantes (Romero, 1976). Es una ciudad que desborda constantemente sus límites. En sus márgenes se asientan barrios de invasión con una inmensa población sin servicios de transporte, luz, agua o acueducto. Ahí viven los obreros, albañiles, celadores, empleadas domésticas, ladronzuelos, zorreros, gamines y niños que, desde Arzuaga hasta Rodríguez



y Silva, han sido representados en un cine que se preocupa por hacer visibles los rostros de todos los que en últimas construyen y constituyen esta inmensa ciudad, pero de la que permanecen excluidos.

CINE Y ESTADO: LEY DE SOBREPREGIO Y EMPRESA DE FOMENTO AL CINE

En 1971, el decreto 1309 exigió proyectar un cortometraje nacional cada vez que se exhibiera una película extranjera, cobrando un sobreprecio a la boleta para repartir entre el productor y el exhibidor. Por primera vez los cineastas colombianos tuvieron un público asegurado y una venta obligada de sus productos. De esta manera, la Ley del sobreprecio quiso incrementar la producción: de diez cortos realizados en 1970 se pasó a 103 en 1976, el año de mayor producción.

Esta fórmula apoyó incondicionalmente la producción, pero no generó ningún control de calidad: de 600 cortos realizados durante la década, muy pocos merecen ser considerados. Ni la Junta Asesora de Calidad de 1974, ni los premios de Colcultura otorgados desde 1975, lograron controlar la baja calidad de esta inmensa producción de “sobrepregios”. Predominaron los documentales turísticos, institucionales, de arte y de denuncia social, sobre los argumentales.

De los realizados en Bogotá, pocos se distinguen por haberla sabido documentar o representar, quizá solo los de una nueva generación. El censurado *Asunción* (1975), de Carlos Mayolo y Luis Ospina, logró retratar el viejo miedo de las familias burguesas a ser envenenadas o robadas por sus sirvientes; la empleada Asunción “se pone de ruana

la casa” que cuida y la deja con las puertas abiertas. Pero no se trata de una gran mansión del norte, sino de una vivienda en serie de un barrio de clase media bogotana.

Lisandro Duque observó la picaresca de ciertas costumbres locales en el transporte público, los parques infantiles como El Salitre y el trabajo informal en las calles de Bogotá en *Favor correrse atrás* (1974), *No se admiten patos* (1975) y *38 corto, 45 largo* (1979), y remedió *La noche americana* (1975), de François Truffaut, en *Lluvia colombiana* (1976), un manual para cineastas criollos que de paso documentó el Parque Nacional.

El retrato humorístico de personajes y costumbres bogotanas fue practicado también por Camila Loboguerrero en *Soledad de paseo* (1978), *Yo soy rosca* (1979), *Debe haber pero no hay* (1980) y *¿Por qué se esconde Drácula?* (1980). Documentan el patrimonio urbano en Bogotá: *Quinta de Bolívar*, *Iglesia de San Ignacio* y *Monserate*, filmadas por Mayolo entre 1969 y 1971. Otros documentales son *La Séptima* (1976), de Diego León Giraldo, y *Ala solar* (1976), de Loboguerrero, sobre la escultura del artista venezolano Cruz Díez en el Centro Administrativo Distrital.

El documental social degeneró prontamente en oportunistas explotaciones comerciales mediante la más “barata” cacería de marginales de la ciudad. A este “vampirismo” cinematográfico se le llamó “pornomiseria” y fue puesto en evidencia críticamente en el cortometraje *Agarrando pueblo* (1978), de Mayolo y Ospina. El mismo Mayolo interpretó a ese tipo de insensible “pescador de imágenes” que tira monedas a la fuente de La Rebeca como carnada para atrapar la miseria de los gamines que venderá en el exterior.

Agarrando pueblo clausura drásticamente el “sobrepregio”, mas no el largometraje documental que se enfocó en ciertos aspectos

críticos de la ciudad: *Gamín* (1977), de Ciro Durán, dio vuelta al mundo cosechando premios y mostrando la terrible realidad en que viven miles de niños abandonados en las calles de Bogotá. Muestra su temprana mendicidad en las calles del centro de la ciudad, la “colinchada” en los buses, los hogares de donde han huido en los barrios de invasión de los cerros surorientales, la vida en grupos asumida en las “galladas”, el “raponeo” a los transeúntes y robos más organizados en barrios residenciales como Palermo y Teusaquillo.

El manejo político del transporte urbano ha sido otro tema álgido en Bogotá. Leopoldo Pinzón realiza *El carro del pueblo* (1977), Ciro Durán *La guerra del centavo* (1985) y Erwin Goggel *Buses* (1982), tres documentales sobre sus caóticas y aberrantes condiciones: el buen negocio privado y el mal servicio público, los conductores cobrando cada pasaje como parte sustancial de su salario, la guerra entre conductores por cada pasajero, la carrera 10 absolutamente congestionada de buses, el “engalle” de las cabinas de los buses.

Erwin Goggel conformó con Jorge Aldana, Luis Alberto Restrepo y el actor Sebastián Ospina, el grupo de cineastas independientes “Mugre al ojo”. Goggel y Aldana realizaron *Pepos* (1983), documental sobre los cultos de los jóvenes capitalinos alrededor de “drogas” ilegales, su venta callejera, sus consumos y la asistencia a conciertos de rock. El mismo Goggel, que ya había realizado varios cortos, dirigió *Música para un amigo* (1980), ficción donde se registra de manera espontánea cierta juventud bogotana, a través del testimonio que una adolescente rumbera y noctámbula graba en un casete que dirige a un amigo. La voz, las expresiones, la cultura y la sensibilidad de una generación, se retrataron al lado de las imágenes de los recorridos nocturnos que ella y sus amigos hacen por el centro de la ciudad.

Otro realizador independiente de las producciones de “sobreprecio” es Luis Crump, quien realizó, basado en un guión de Sebastián Ospina, una de los más interesantes retratos de la ciudad en los años setenta: *Cuartico azul* (1978). Fotografiada en cuidadoso blanco y negro por Adelqui Camusso e interpretada por el mismo Ospina y Patricia Bonilla, muestra los sueños románticos y la posterior desilusión de una mujer provinciana recién casada y recién llegada con su esposo a Bogotá, imágenes que son evocadas por la canción del mismo título de la película y por el afiche del galán de televisión Julio César Luna.

Otra aventura definida más radicalmente por un cine independiente y hasta invisible, es la llevada por Arturo Jaramillo con su anticomercial formato de súper 8 mm. En su filmografía cabe destacar *Plano fijo sobre Bogotá* (1978), por su mirada experimental a partir de una larga toma fija y en movimiento que cuadro a cuadro recorre calles, pasajes comerciales, espacios interiores y exteriores, públicos y privados del centro de la ciudad.

En los ochenta y a contravía de Focine, apareció el empeinado cineasta Jorge Echeverry, con la poética y particular mirada sobre la ciudad que le permiten los personajes claustrofóbicos de *El ascensorista* (1984) y *Celador e imagen* (1985) (Cortés, 2003). En largometrajes posteriores, como *Terminal* (1999), se dedicó a mostrar una Bogotá más intimista y enclaustrada en espacios domésticos. También *Fotosíntesis* (1985), de Guillermo Álvarez, es una búsqueda personal y una producción independiente que retrata e imagina las aventuras de un fotógrafo tradicional del Parque Nacional.

Otro grupo de cine independiente creado a final de los años ochenta fue “Cine Mujer”, motivado por la necesidad de tratar temas sobre la mujer desde una mirada femenina, en pleno florecer del movimiento feminista en



Bogotá (Arboleda y Osorio, 2003). *A primera vista* (1979), de Sara Bright, es un contrapunto entre las imágenes en blanco y negro de la vida cotidiana de una modelo que se baña, se alista y se desplaza en una buseta a su trabajo, y luego en color y con una fotografía muy publicitaria la vemos bañándose, vistiéndose y arreglándose para hacer lucir los productos que anuncia la publicidad. *¿Y su mamá qué hace?* (1981), de Eulalia Carrizosa, pone en escena, en cámara rápida, los interminables oficios de una ama de casa de clase media bogotana. Patricia Restrepo realizó *Por la mañana* (1979) y *Paraíso artificial* (1980); la primera es una adaptación de un poema de Jacques Prévert, donde se repite desde las dos distintas miradas de un matrimonio la misma escena de un desayuno que retrata el desgaste amoroso de una pareja burguesa; y la segunda muestra la vida cotidiana de una mujer casada en su castillo privado. Cambiando de sector social, *La mirada de Miryam* (1986), de Clara Riascos, es un documental enfocado sobre una mujer y sus hijas, quienes deciden invadir un terreno en las márgenes de Bogotá para construir su vivienda.

Por fuera de las protecciones que pudiese traer el sobreprecio y con marcada distancia de un cine más independiente, se realizaron algunos largometrajes de ficción que buscaron ante todo una salida comercial y quizás industrial del oficio y producto cinematográfico.

Dos comedias ligeras intentaron ser sátiras cachacas sobre la politiquería: *Mamagay* (1977), de Jorge Gaitán, donde un albañil bogotano (protagonizado por el popular humorista Humberto Martínez Salcedo) se gana la lotería para terminar asediado por oportunistas y politiqueros; y *El candidato* (1978), de Mario Mitrotti, donde Jaime Santos interpreta a su personaje Clímaco Urrutia, candidato

populista, embaucador de falsas promesas y finalmente urbanizador pirata de esta ciudad.

Mejores resultados de taquilla tuvieron *Colombia connection* (1979), *El inmigrante latino* (1980) y *El taxista millonario* (1979), de Gustavo Nieto Roa, protagonizadas por Carlos “el gordo” Benjumea: las dos primeras fueron rodadas entre Colombia y Nueva York, mientras la última recorrió los barrios del suroccidente bogotano siguiendo a su protagonista, un honesto taxista asediado por una banda de rufianes que lo obligan a prestar su auto para un robo. También son de resaltar las imágenes del Cementerio Central de la ciudad en *La abuela* (1981), de Leopoldo Pinzón, basada en una exitosa telenovela.

Aunque nació a partir de un decreto oficial de 1978, la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) logró exhibir su primera producción solo en 1982. Sin embargo, los años ochenta en el cine colombiano estuvieron marcados por esta empresa que permitió el apoyo estatal para realizar 29 largometrajes y otro número de medimetrajes y documentales, y que fue liquidada a principio de los noventa.

La producción de largometrajes se dedicó en buena medida a temas rurales y a producciones en otras regiones, como Medellín, Cali y el Valle del Cauca, los Llanos Orientales y la Costa Caribe. Algunas pocas películas contaron historias total o parcialmente desarrolladas en Bogotá, como *Pisingaña* (1986), de Leopoldo Pinzón, *Visa USA* (1986), de Lisandro Duque, *Amar y vivir* (1990), de Carlos Duplat, y *La estrategia del caracol* (1993), de Sergio Cabrera.

La primera cuenta la historia de una joven campesina que huye de la violencia para emplearse como “muchacha del servicio” en una residencia familiar, donde es violada por el padre de familia y maltratada por la señora. Aunque es un retrato doméstico e interior de la ciudad, esta situación puede considerarse



1.



2.



3.



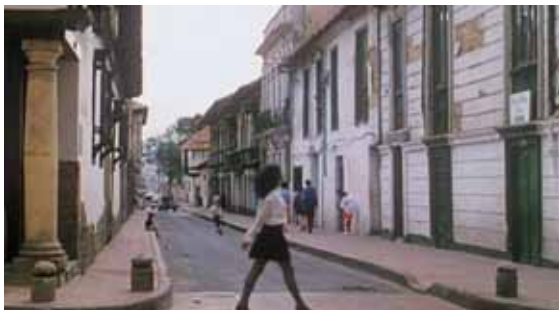
4.



5.



6.



7.



8.

(DIVERSAS ESCENAS DE *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*, QUE MUESTRAN:
 1 LA CASONA UBICADA EN LA CALLE NOVENA CON CARRERA OCTAVA DONDE SE OBSERVA AL FONDO EL TORREÓN DE LA BANDERA DEL COLEGIO SAN BARTOLOMÉ.
 2,3 Y 4. LOS INTERIORES DENTRO DE LA CASONA.
 5. UNA VISTA SOBRE LOS TEJADOS DE LA MANZANA DEL CENTRO HISTÓRICO.
 6,7 Y 8. LOS ALREDEDORES DE LA CASONA.)



tristemente como una tradición en las familias de clase media y alta bogotanas.

En *Visa USA*, Bogotá viene a ser más bien un lugar de paso para una joven pareja que busca salir de la provincia (Sevilla, Valle) para emigrar a los Estados Unidos. Sin embargo, sus deseos se frustran y terminan en un cuarto de alquiler en el barrio de La Candelaria. La arquitectura de este barrio colonial y las imágenes del aeropuerto El Dorado, donde se desenvuelve finalmente la intriga, son retratadas de forma muy cercana a la postal.

Amar y vivir es la adaptación de una popular telenovela que cuenta una historia de amor entre dos personajes que se enamoran y buscan surgir en la gran ciudad, desde su difícil origen en el tradicional y popular barrio Egipto. Las dos imágenes de la ciudad están muy bien recreadas: el barrio en los cerros orientales de Bogotá y el centro de la ciudad con sus atractivas y prometedoras imágenes de luces, publicidad y vitrinas.

La estrategia del caracol, aunque se inicia con dineros de un premio al guión otorgado por Focine, se culmina en el periodo posterior a la liquidación de esta empresa.

Otras producciones importantes de Focine fueron los 38 medimetrajés de 25 minutos, realizados para televisión. Se destaca la imagen de Bogotá en *Póngale color* y *Vida de perros*, ambas realizadas en 1984 por Camila Loboguerrero como comedias de costumbres. La primera se centra en la triste celebración del día de la madre en una familia de clase media bogotana, y la segunda en las penurias de un vendedor de perros calientes que intenta evadir a la policía en el Parque Nacional y el barrio Teusaquillo.

Lisandro Duque realiza *Un ascensor de película* (1984), una ficción donde a través del ascensorista de un edificio de cuatro pisos se entretajan las diferentes historias de las

que es testigo. Como en las anteriores *El ascensorista* y el personaje de Carlos Muñoz en *Semáforo en rojo*, dicho elemento arquitectónico se muestra como una sinécdoque de la gran ciudad. Duque también realiza *Cafés y tertulias de Bogotá* (1985), un documental de entrevistas a personajes de esta importante tradición bogotana (Restrepo, 1987).

Luis Crump vuelve a la realización con *Allegoría de la libertad* (1985), donde recrea los años en que los fotógrafos se embelesaban componiendo alegorías pictóricas, en este caso a partir del monumento a Rafael Uribe que ya el cine nacional había usado para *El drama del 15 de octubre*, de los hermanos Di Doménico.

Momentos de un domingo (1985), de Patricia Restrepo, recrea los tristes y aburridos domingos en familia desde la perspectiva de una niña que intenta hacer volar una cometa en un parque de la ciudad, rememorando el cortometraje neorrealista *Días de papel* (1964), de Jorge Silva.

Nelly (1984), de Teresa Saldarriaga, transita entre lo documental y la puesta en escena en medio de una calle nocturna del centro de Bogotá colmada de hoteluchos y prostitución, donde el personaje principal recuerda cómo llegó expulsada del campo y atraída mediante engaños a esta situación, después de haber sido violada por un policía.

De rolling por el centro (1986), de Fernando Ramírez, es una cinéfila historia de un joven que trabaja por las noches distribuyendo películas de un teatro a otro en el centro de la ciudad y que para autofinanciarse decide hacer una función nocturna de *Gimme Shelter*, de los Rolling Stones, en un teatro porno.

Finalmente, una inusual animación recreó también las calles nocturnas del centro de la ciudad: *El pasajero de la noche* (1988), de Carlos Santa y Mauricio García, muestra el

deambular de Isaak Ink arrastrando el cuerpo de un muerto y pasando por escenarios reconocibles, como la abandonada zona industrial de la ciudad entre carreras décima y 14 y calles 30 y 34, antigua sede de la cervecía Bavaria.

ENTRE FOCINE Y LA LEY DE CINE

En la última década del siglo XX, la producción cinematográfica en Bogotá alcanzó unos pocos pero significativos abordajes desde diferentes perspectivas al territorio físico y simbólico de lo urbano: sus espacios públicos y privados, las distintas formas de vivirla, diferentes personajes y formas de relacionarse. Una vez desaparecida Focine, son exhibidas cuatro importantes películas que reflejan el país urbano desde ópticas y estéticas diferentes: mientras *Rodrigo D., no futuro* (1990), de Víctor Gaviria, busca lo marginal en las mismas márgenes de Medellín, *Confesión a Laura* (1991), de Jaime Osorio, *La estrategia del caracol* (1993), de Sergio Cabrera, y *La gente de La Universal* (1993), de Felipe Aljure, encuentran distintas marginalidades en pleno centro de Bogotá.

Aunque *Confesión a Laura* fue rodada enteramente en una calle y dos apartamentos del republicano barrio de Centro Habana en la capital cubana, simula ser perfectamente un vecindario del barrio Las Nieves del centro de Bogotá en la tarde y noche del 9 de abril de 1948. Fragmentos de archivos documentales del histórico día se unen en perfecta continuidad con la puesta en escena de los disturbios callejeros muy próximos a las residencias en donde viven los tres protagonistas: Santiago, su mujer y Laura, la vecina de enfrente. Jaime

Osorio presenta en la intimidad pequeño-burguesa de estos tres personajes, sus hábitos y secretos, sus deseos y frustraciones, sus vidas privadas que serán transformadas a partir de los hechos históricos de la vida pública de la ciudad y el país. La dirección de arte, la fotografía y las actuaciones logran un perfecto retrato de la vida doméstica y familiar de una ciudad en el momento de su más radical transformación urbana. *Confesión a Laura* surgió y se desarrolló a partir del mediometraje *De vida o muerte* (1984), dirigido por Osorio y también con guión de Alexandra Cardona, en donde ya se exponía la situación de personajes desconocidos sitiados azarosamente por un acontecimiento histórico, pero aún no se había planteado la Bogotá del 9 de abril.

La estrategia del caracol, de Sergio Cabrera, cuenta la historia de dos desplazamientos de población ocurridos en dos momentos distantes de la historia urbana: uno ya realizado por las familias burguesas después del 9 de abril de 1948, desde el centro hacia el norte de la ciudad; el otro, a partir del desalojo de los inquilinos que habían tomado posesión de una de esas residencias, siendo estos los que cuentan la película. Es la historia de la resistencia de esta comunidad frente a las leyes económicas que gobiernan el territorio de la ciudad. La película de Cabrera fue filmada en la misma residencia de la calle 8 entre carreras 9 y 8, donde Martha Rodríguez y Jorge Silva filmaron y fotografiaron a mediados de los setenta *La casona*, documental inconcluso de la salvaje expulsión policial de los inquilinos de esta casa, que costó la vida de varios de sus ocupantes. Diversos personajes conforman el inquilinato como un conjunto coral, donde ninguno es absoluto protagonista: el culebrero, el zorrero, el tinterillo, el policía, el ambiguo personaje nocturno, el líder anarquista, etc. Se presenta así un polifacético retrato local de



una justicia viciada de la ciudad: de un lado, la justicia oficial defendiendo los intereses del dueño de la casa Uribe y, del otro, el pueblo solidarizado en su propia defensa. Esta ciudad múltiple y compleja tiene dos grandes observatorios: los cerros desde donde los inquilinos desplazados observan la casa Uribe, y la lujosa residencia del heredero. Aparecen otros lugares, como los juzgados, el centro histórico, la Plaza de Bolívar y, por supuesto, el inquilinato motivo de la disputa, donde se continúa la vida pública y privada como un reflejo de la ciudad exterior. El tema del patrimonio arquitectónico y urbano es de interés en esta película, en la medida en que representa un bien útil y de alguna manera público o de acceso a quienes lo necesiten. Exalta así la solidaridad de una comunidad digna, valiente, autogestora e incluso con visos de anarquismo a la hora de reclamar lo que consideran que les pertenece. Las diferentes historias son narradas de principio a fin por un personaje que opera como símbolo de la tradición popular y oral, el culebrero, como un moderno Homero de esta gesta urbana.

Antes que denunciar la injusticia de una ciudad que defiende a los poderosos en contra de los desposeídos y exaltar la dignidad de la resistencia en la batalla pírrica que gana el pueblo en *La estrategia del caracol*, en *La gente de La Universal* ya no se trata de una Bogotá dividida entre pobres y ricos, poderosos y oprimidos, buenos y malos, sino de un territorio abandonado a la barbarie, el oportunismo y el cinismo. Esta comedia policiaca en el interior del paisaje del centro de la ciudad, pone en evidencia el deterioro cívico de la urbe, en momentos en que las fronteras entre lo público y lo privado ni siquiera se discuten. Con desencanto y cínica ironía posmoderna, Felipe Aljure retrata la corrupción sin límites de una sociedad donde la mentira, la traición,

la información secreta, el dinero mal habido y la explotación de las relaciones sexuales, hacen parte de las negociaciones cotidianas de la vida en esta ciudad. Todo eso circula de manera inescrupulosa por debajo y protegido por las apariencias, los sobornos, los buenos apellidos de la ciudad y las frases ejemplares como “el lado bueno de las rejas” o “buen ejemplo”, mientras cada uno aprovecha para meter la mano en el bolsillo del otro sin darse cuenta de que está siendo robado quizá por su socio. Ciudad de hombres lobos donde afeitados por morder al prójimo no reparan en el mordisco que acaban de recibir.

La circularidad se resalta por la forma y la técnica cinematográfica de sus panorámicas aceleradas, los gran angulares, las jaulas y acuarios, las rejas y cristales, las miradas dirigidas a la cámara, bocas, ojos, rostros pegados a las cámaras, voces y frases que se repiten cambiando de boca en boca, y por la escogencia de los lugares donde se filmó. Ya no hay un sitio (como era la casa Uribe en *La estrategia...*) que represente las relaciones urbanas, sino cuatro fractales donde se puede ver a través y reflejada la compleja red donde circulan relaciones sexuales, economías, información y poderes. El acristalado paisaje del Centro Internacional de Bogotá fue el lugar más adecuado para observar en medio de la multitud urbana las acciones de los distintos personajes: espías espiados, ladrones robados, traidores burlados. Pero también la arquitectura de edificios como el de la oficina de la Agencia de detectives La Universal, la cárcel, el teatro porno y los edificios del Centro Internacional. Los cuatro edificios funcionan como panópticos: la cárcel, que se volvió a reconstruir para la película en el edificio del Museo Nacional de Colombia que, desde 1850 hasta 1945, había sido sede de la antigua cárcel o “panóptico” de la ciudad; la oficina de La

Universal en la Avenida Jiménez con Carrera Cuarta, en el último piso de la antigua sede del periódico El Espectador, un edificio acristalado como la torre de un vigía sobre la ciudad, pero donde también hay que cuidarse de no ser visto; el teatro de cine porno en el Parque Santander, que sirve de pantalla para realizar otro tipo de actividades aun más oscuras que las mismas películas que se proyectan; y los edificios modernos del Centro Internacional donde vive la amante que va a ser espiada; una ciudad de cristales y reflejos.

Dentro de esta ciudad de cristales y rejas, lo importante es ubicarse en el mejor punto de vista, en la mejor posición para controlar al enemigo o al socio, que terminan por ser el mismo. El poder está dado en la vigilancia y el espionaje, en evitar los lugares donde se puede estar expuesto a la mirada del otro; se trata de poseer al otro visualmente, dominarlo en los negocios, en su trabajo y también en las relaciones sexuales, que circulan tanto como el dinero y la información. Se trata de una economía y un ecosistema de la mentira y del ocultamiento, donde cada predador, al sacar provecho de su vecino, debe cuidarse de no quedar expuesto ante los demás. A través del guión, la puesta en escena y la elección de locaciones en la ciudad, la película muestra la perfección de este círculo perverso, alcanzando uno de los mejores retratos de la idiosincrasia bogotana y nacional, más allá de cualquier discurso moralista o político.

Posteriormente, *Es mejor ser rico que pobre* (1999), de Ricardo Coral y Dago García, brinda un retrato costumbrista de ciertos barrios del sur de Bogotá. En este espacio de todos y de nadie, aparece inesperadamente una joven y bella dama de la alta sociedad que quiere ocultar un oscuro pasado y redimir su vida convirtiéndose en un número más dentro de la gran ciudad. Tras asesinar a su esposo y

botar su sortija de matrimonio, Julia Osorio ha llegado de un barrio rico del norte de la ciudad a una comunidad que la adopta y a la que se presenta como Guadalupe. Por su parte, Carlos llega a este su barrio tras cumplir una larga condena por homicidio y se instala en la misma pensión de Guadalupe. Se enamoran: tienen en común su pasado oculto y el deseo de recuperar la libertad; quizás esta ciudad de siete millones de habitantes les permita hacerlo. En la calle, la vida cotidiana del barrio los llama: el fútbol en la calle, las tiendas, la residencia de Amparo, la misa, las reuniones en las azoteas, los tejados y el cielo bogotano. La película retrata las costumbres de un sector urbano y social de la ciudad donde ambos buscan en el anonimato un lugar donde redimir sus vidas. Ella le explica que “solamente se puede ser libre donde no se tiene historia”. Pero nadie puede huir de su pasado; los otros no son más que la ilusión numérica en donde se pretende en vano perderse de sí mismo. Como buen melodrama, Lupe y Carlos se casan en el mismo momento en que la policía da con el paradero de ella y la reclama. Años después, Lupe (Julia) y Carlos se encuentran y él le dice: “Pambelé tenía razón: es mejor ser rico que pobre”.

Ricardo Coral ya había realizado *La mujer del piso alto* (1996), donde la oscuridad de una noche bogotana servía para ocultar un cadáver a la deriva en el baúl de un carro. Se desencadenan siete historias en las que diferentes personajes buscan liberarse del cuerpo del delito. La película se rodó en exteriores vecinos a la calle 42 con carrera 16.

Diástole y sístole (1999), de Harold Trompetero, es un conjunto de secuencias y planos secuencias que muestran la vida de parejas de clase media bogotana en sus espacios domésticos y espacios públicos, entre la vida bohemia de La Candelaria y la vida “gomela” del





1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.

(1,2,3, 4: ESCENAS DE *LA GENTE DE LA UNIVERSAL* DONDE SE APRECIAN ALGUNAS VISTAS SOBRE EL CENTRO INTERNACIONAL.

5,6: LA ENTRADA DEL DESAPARECIDO CINE LIDO SOBRE EL PARQUE SANTANDER, CONVERTIDO PARA LA PELÍCULA EN CINE PORNO Y EN LA REALIDAD EN SEDE DE UNA ENTIDAD BANCARIA.

7,8: EL EDIFICIO MONSERRATE EN LA AVENIDA JIMÉNEZ CON CUARTA Y ANTIGUA SEDE DEL PERIÓDICO EL ESPECTADOR, DONDE SE ENCONTRABA EN LA PELÍCULA LA OFICINA DE LA AGENCIA DE DETECTIVES.

9: Y FINALMENTE EL MUSEO NACIONAL, ANTIGUO PANÓPTICO DE CUNDINAMARCA, ADAPTADO PARA LA PELÍCULA A SU FUNCIÓN ORIGINAL: UNA CÁRCEL.)

Parque de la 93. De esta dice Mauricio Cortés: “La velocidad con que ocurren las cosas en *Diástole y sístole* es una prueba más de cómo el ritmo vertiginoso de una ciudad logra penetrar todas las actividades del hombre, incluso el amor” (2003, p. 69).

Otras producciones que retratan la ciudad a final del siglo son *Soplo de vida* (1999), de Luis Ospina, elegante recreación del género policiaco filmada en la plaza de Las Nieves e históricos edificios de este céntrico sector de Bogotá; *La toma de la embajada* (2000), de Ciro

Durán, que cuenta la historia de la toma guerrillera del M-19 a la embajada de la República Dominicana, cerca a la Ciudad Universitaria; y *Kalibre 35* (2000), de Raúl García, que cuenta una historia cargada de citas cinéfilas en la que cuatro jóvenes, con nombres emblemáticos del cine (Akira, Luis, Andrés y Federico), que buscan realizar una película, terminan asaltando un banco para poder financiar su producción. Esta última fue rodada en la avenida Parkway, sus vecindarios y un apartamento alto de La Macarena desde el cual

se logra un bello paisaje de la ciudad en sus atardeceres.

La década final del siglo XX significó la desprotección oficial al cine colombiano, entre la liquidación de la Empresa Estatal de Fomento al Cine en 1993 y la creación del Ministerio de Cultura con una oficina dedicada al cine en 1997. El plazo es aun mayor si se tiene en cuenta que Focine había dejado de operar en sus funciones mucho antes de su liquidación definitiva, y que realmente la Dirección de Cine del Ministerio de Cultura empezaría a dar frutos a partir del funcionamiento de la Ley del Cine en 2004. La gran mayoría de estas películas fueron realizadas, entonces, con escasos apoyos de inversionistas y empresas privadas, y definitivamente gracias a la tenaz persistencia de sus realizadores, tal como lo quiere mostrar *Kalibre 35*, casi obligados a hacer otras empresas (ilegales o no) para producir sus proyectos.

SIGLO XXI: TRANSMILENIO, LEY DE CINE Y CINE DIGITAL

El primero de enero de 2001 se puso en funcionamiento la primera fase del sistema integrado de transporte Transmilenio, que pretende organizar el tradicional caos urbano característico de este servicio en la ciudad. Transmilenio transformó definitivamente la imagen de la capital, al ser un transporte masivo que circula sobre su superficie mostrando de una nueva manera la arquitectura y permitiendo ver la urbe desde un medio y unos vehículos mucho más transparentes. Al contar con buses de grandes ventanales en las avenidas, se ofrece una panorámica de la ciudad mucho más amplia que la de las estrechas busetas y colectivos a los que estaba

ya acostumbrado el usuario bogotano. Pero también se inscribe todo dentro de un espacio sin marcas personales; son prohibidas las cabinas adornadas por los choferes y la música de su elección, pues esta modernización se entiende también como una intervención homogenizadora de tiempos, espacios y costumbres. Este proyecto “modernizador” de la administración Peñalosa (1998-2000) continuó el proyecto de urbanizar al ciudadano a través de la implementación de una “educación ciudadana” en las administraciones Mockus (1995-97 y 2001-03), y precedió las intervenciones en lo social de la administración Garzón (2004-07).

Después de la primera elección democrática de alcaldes en 1992, durante doce años (1995-2006) la capital y sus ciudadanos sintieron un renacimiento de la ciudad en la adopción de costumbres de convivencia ciudadana, las transformaciones del espacio físico y finalmente la protección social a través del desarrollo de comedores populares, colegios y hospitales públicos. Coinciden con este espíritu de recuperación del sentido de pertenencia de los ciudadanos a la ciudad, los apoyos y concursos para artistas que se proponen mostrar la ciudad: desde el concurso de Arte para Bogotá (1997), hasta los festivales de músicas al parque (rock, jazz, salsa, música colombiana) y el concurso anual de la Cinemateca Distrital para financiar producciones de cortometrajes y documentales. Este último e importante esfuerzo coincide también con la Ley del Cine que, desde 2004, busca incentivar a la empresa privada en la producción cinematográfica. Los temas y retratos urbanos van a aumentar en forma significativa, no necesariamente para representar una imagen positiva de la ciudad, sino, una vez más, como lo suele y debe hacer el arte, para hacer ver nuevos problemas.



En *La primera noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo, se representa la realidad nacional a partir de lo que sucede en una sola noche, la primera en que sus protagonistas inmigrantes del campo llegan a la capital, clausurando así un pasado de violencia rural para transformarlo en la apertura hacia su incierto futuro urbano. La narración, mediante una serie de flashbacks, da cuenta del inmediato pasado de quienes huyen del conflicto armado que desangra el campo colombiano y llegan a la gran ciudad con grandes esperanzas, pero sin mayores posibilidades de resolver su vida.

En una esquina solitaria del centro internacional de la ciudad, la misma calle 26 con carrera octava donde fue la sede del Teatro Olympia, y en medio de una fría noche de desamparo, esta inerme pareja conoce a un endurecido nómada urbano que empieza a enseñarles el nuevo modo de vida al que van a estar abocados. En este mínimo espacio y tiempo en que sucede la acción en presente de la película, se condensa dramáticamente la condición de desterrados de estos nuevos habitantes de la ciudad. La gran elipsis narrativa refleja el incesante círculo vicioso con que la violencia desplaza a hombres y mujeres, cargando sus nostalgias y dolores, diseminando familias a lo largo del territorio nacional y sus ciudades, y cómo se perpetúa este ciclo en las condiciones de miseria de sus protagonistas. Sin dejar de mostrar la cruda realidad, esta película trasciende la denuncia oportunista y el tono conmisericordioso con que buena parte de nuestro cine ha recreado la tragedia de fenómenos como el desplazamiento. Dolorosa pero poéticamente, el final vuelve a ser el principio: en un charco de la primera noche urbana se refleja y se repite la primera y oscura persecución rural.

Jaime Osorio repite dentro del largometraje bogotano con *Sin Amparo* (2005), un drama de

celos póstumos. En este, Germán Jaramillo y Luis Fernando Hoyos son el viudo y el amante de una misma mujer que ha muerto. Cada uno muestra al otro la ciudad que ha vivido con Amparo, revelando dos aspectos de Bogotá: una ciudad burguesa, diurna y doméstica, y otra más bohemia, nocturna y callejera. Una conmovedora secuencia muestra a los protagonistas que realizan una larga caminata por la ciudad: el amante le ofrece al esposo de la ausente un trago e implícitamente ambos aceptan el nuevo vínculo que los une como hombres engañados. También Osorio impulsó un nuevo cine nacional al coproducir *María, llena eres de gracia* (2004), de Joshua Marton, donde la protagonista (Catalina Sandino) es una campesina que termina de mula de la mafia de la droga; ya en su paso por Bogotá, se concentra en las situaciones de la inmigración en el aeropuerto El Dorado. *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra, que también fue coproducida por Osorio, será tratada en detalle más tarde.

El recorrido inverso será hecho por la pareja de protagonistas de *Retratos de un mar de mentiras* (2010), de Carlos Gaviria, quienes abandonarán su improvisado lugar de residencia en las laderas de los cerros orientales de Bogotá, para recorrer el país con la ilusión de recuperar sus tierras perdidas. En *Como el gato y el ratón* (2002), de Rodrigo Triana, se retrata en tono de tragicomedia la miseria de los pobladores en estas mismas periferias bogotanas, exhibiendo la marginalidad en sus barrios de invasión donde la comunidad lucha solidariamente por tener servicios públicos, en este caso la red eléctrica. El universo de la calle “desde sus indigentes y recicladores” es retratado en *Buscando a Miguel* (2007), de Juan Fischer, asunto que volverá a aparecer más adelante en realizaciones contemporáneas y un poco más recientes (Osorio, 2010).

Otras dos películas abordan la inmediata historia nacional a través de la representación y de sus protagonistas actores: *Bolívar soy yo* (2002), de Jorge Alí Triana, y *Los actores del conflicto* (2008), de Lisandro Duque. En la primera, un actor que representa el papel de Bolívar se sugiere de ser el personaje interpretado y decide remontar el río Magdalena para llegar a la capital con el fin de tomarse los lugares más representativos del Libertador en Bogotá: el Congreso, la Plaza y la Quinta de Bolívar, donde su delirio se pone en escena. En la segunda, un grupo de actores se ve obligado a actuar como guerrilleros que deponen sus armas ante el Alto Comisionado de Paz para insertarse a la vida civil, recorriendo los espacios vecinos al complejo cultural y teatral del barrio y Teatro La Candelaria.

Por su parte, la empresa Dago García Producciones, a partir de un cine que ha buscado alcanzar un público masivo, explota el retrato de costumbres de la clase media bogotana, como la afición al fútbol y la ida al estadio El Campín, la superación del estrato socioeconómico, las formas de diversión, el rebusque y los hábitos familiares, a través de las fórmulas de géneros como la comedia, el melodrama o el horror. Producciones Dago García explora guiones de Darío Armando García (el mismo Dago) para un gusto bastante popular, dirigidos por realizadores invitados como: Ricardo Coral en *Posición viciada* (1998), *Es mejor ser rico que pobre* (1999), *Te busco* (2002) y *Ni te cases, ni te embarques* (2008); Harold Trompetero en *El paseo* (2010) y *Muertos del susto* (2007); Jorge Echeverry en *La pena máxima* (2001); Raúl García en *La esquina* (2004); Luís Orjuela en *El carro* (2003); Juan Camilo Pinzón en *In Fraganti* (2009); e incluso codirigiendo con Juan Carlos Vásquez en *Mi abuelo, mi papá y yo* (2005) y *Las cartas del gordo* (2006). Pese

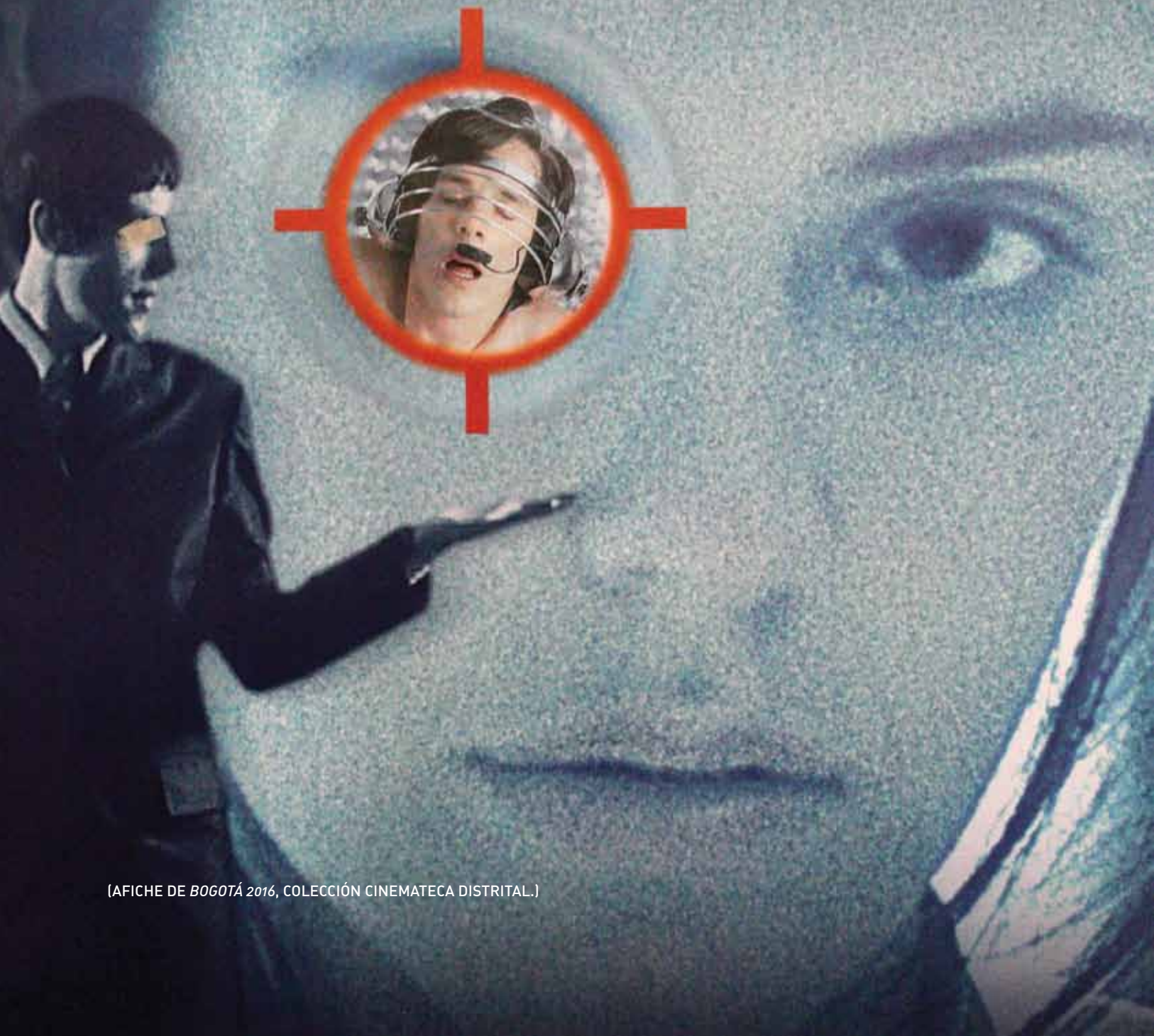
a todas las críticas que se le puedan hacer a estas producciones, debe destacarse, por su gran recepción popular, el papel que juegan en la construcción de un imaginario bogotano.

Otras son las adaptaciones de novelas urbanas sobre Bogotá, como las realizadas a partir de las novelas *Perder es cuestión de método* (1997), de Santiago Gamboa, *Esto huele mal* (2005), de Fernando Quiroz, y *Satanás* (2002), de Mario Mendoza. La primera es una novela policiaca adaptada con su mismo nombre al cine por Sergio Cabrera en 2004. Parte del descubrimiento de un escabroso crimen en las afueras de Bogotá, para trasladarse a diferentes espacios de la alta sociedad de esta ciudad, aquella que no sale de la zona nororiental de Bogotá con sus confortables viviendas y oficinas al pie de los cerros. La investigación es llevada a cabo por detectives y una prostituta que terminan descubriendo bajo las galas de moda de la burguesía, una compleja trama donde políticos, mafiosos, prostitutas y policías están involucrados en el corrupto negocio de la especulación inmobiliaria. Sobresalen espacios nuevos y tradicionales como Transmilenio y el Cementerio Central, y otros como el cinematográfico set del prostíbulo La Piscina, que se ha convertido en cita obligada de muchas películas.

Esto huele mal (2007), dirigida por Jorge Alí Triana, es una adaptación de la novela de Quiroz que utiliza el atentado al Club El Nogal, en febrero de 2003, como telón de fondo de una intriga de infidelidad, donde un esposo, para estar con su amante, utiliza como excusa con su mujer, una cita de trabajo en dicho club, sin enterarse de la noticia del atentado. Se puede decir que este hecho histórico, como el de la masacre en el restaurante Pozzeto de Chapinero en 1986, impactaron de tal manera la sensibilidad de los bogotanos, que hoy hacen



BOGOTÁ 2016



[AFICHE DE BOGOTÁ 2016, COLECCIÓN CINEMATECA DISTRITAL.]

parte de la memoria colectiva que tristemente se activa a su paso por estos dos lugares.

Con base en esta tragedia se realizó *El gato escaldado le teme a la piel fría* (2002), de Juliana Barrera y María Cristina López, además de *Satanás* (2007), de Andi Baiz, basada en la novela homónima de Mendoza (Osorio, 2010). Para la adaptación cinematográfica se buscó condensar la acción tomando solo tres personajes principales de los diferentes relatos entrecruzados en el libro. Sin embargo, la película conserva la atmósfera espiritual dada a la ciudad por la novela: la densificación de sentimientos como la culpa, la frustración, la rabia y los violentos deseos de venganza o expiación, en un solo y tenso clima colectivo que parece a punto de estallar. Esta carga emotiva es expresada en la vida y acciones de sus tres protagonistas: un sacerdote que se debate entre la culpa y su pasión amorosa por una feligrés, una atractiva mujer que busca vengarse de una violación a través de una serie de engaños a hombres ricos, y un profesor de inglés, ex veterano de Vietnam, que vive con su madre y lee obsesivamente *Dr. Jekyll and Mr. Hide*. Los recorridos de los tres personajes atraviesan las diferentes capas sociales de la ciudad, e incluso la conciencia de muchos de sus habitantes es expuesta gracias al oficio del sacerdote en una parroquia del centro de la ciudad. Finalmente, en su apartamento de Chapinero, el aislado profesor cocina su atroz masacre en el restaurante Pozzeto de la Carrera Séptima con 62, donde se encuentran los tres personajes. En este hecho real de sangre, la novela y la película han logrado retratar esta ciudad cargada de tensiones e iras que debajo de la piel cualquier día estallan.

Nuevas generaciones han tenido la oportunidad de realizar sus representaciones cinematográficas de la ciudad gracias a los concursos para proyectos de cortometraje

que, desde 1996, viene haciendo la Cinemateca Distrital. El primero fue dado en ese año a Ricardo Coral para realizar *Segundo tiempo*, que después continuaría en su largo *Posición viciada* (1998).

En 1997, Felipe Solarte es premiado para realizar *Instrucciones para robar una motocicleta*, comedia de humor negro que narra la historia del robo de una moto cometido por dos inexpertos delincuentes en medio de los peligros de una noche bogotana.

En *Alguien mató algo* (1999), de Jorge Navas, con un estilo muy experimental que evoca el cine mudo expresionista alemán, se realizó una inquietante conjugación de vampirismo y tradiciones católicas a través de la mirada de una inocente niña que ve representada, en el rostro de un indigente bogotano, la imagen de Cristo herido. La película recorre espacios del centro de la ciudad como la iglesia de Las Nieves, la Avenida Jiménez y el Pasaje Hernández, que alternan con un libro de anatomía e imágenes del conflicto colombiano en noticieros.

En 2000, Carlos Mario Urrea realizó el corto *Cuando vuelvas de tus muertos*, donde recreó una morgue en el Hospital San Juan de Dios, en la que su celador es testigo de la resurrección de una mujer de la que se enamora. Ella le confiesa que viene experimentando con morirse y luego despertarse en la morgue, la calle y otros lugares de la ciudad. Juntos recorren en un taxi la ciudad nocturna, con sus zonas y personajes más peligrosos: la "calle del cartucho" o los prostíbulos del barrio Santa Fe, encontrándose con viciosos, jibaros, chulos, recicladores y prostitutas.

Otro cortometraje fue *La vuelta de hoja* (2001), de Carlos Hernández, en donde su protagonista está atrapada en un extraño espacio desde el que manda notas al exterior para que la rescaten. Ahí es testigo de la preparación



de un crimen que ella intenta impedir; sin embargo, la historia, el espacio y el tiempo giran hasta convertirse ella misma en la víctima. La película refiere así a dos lugares: una calle bogotana y otro detrás de la fachada en donde está encerrada, y como un muro que divide dos espacios, también la pantalla se divide en dos recuadros.

En 2003, Rubén Mendoza realizó su primera obra por fuera de la Escuela de Cine, y aunque *La cerca* no fue filmada en Bogotá, sí le sirvió como preparación para su primer largometraje, *La sociedad del semáforo* (2010).

En 2007, Julio Contreras realizó el cortometraje *Taxi equivocado*, que además de mostrar lugares representativos como el Cementerio Central, retrata también las particularidades locales de viajar en un medio de transporte tan internacional y cinematográfico como un taxi. Este medio de transporte había sido ya explorado en *Taxi negro*, del mexicano José Delfos (1980), *El taxista millonario*, *Cuando vuelvas de tus muertos*, *Radio taxi Santa Fe* (1999), de William Núñez, y la más reciente, *La sangre y la lluvia* (2009), de Jorge Navas.

En 1999, la Cinemateca Distrital dio tres premios para realizar tres cortometrajes que imaginaran cómo sería Bogotá en 2016. Tales producciones se convirtieron en un largometraje de tres episodios que se estrenó en 2001: *Bogotá D.C. 2016*. Tres miradas a Bogotá, en donde la velocidad y la virtualidad de los medios futuros conviven con las viejas arquitecturas y con la permanencia de la vida criminal y marginal de esta ciudad. *¿Quién paga el pato?*, de Pablo Mora, es la crónica de una reportera que evoca, de manera postmoderna, a un "kinoki" vertoviano que sigue con su cámara- ojo cibernético a un joven en medio de una ciudad que lucha por el agua. La imagen futura de la ciudad combina las viejas arquitecturas de Monserrate y el barrio Teusaquillo con la

moderna construcción del Parque Maloka. *La Venus virtual*, de Ricardo Guerra, alude a la tradicional exclusión de clases sociales en la ciudad, con una muralla que la divide en dos sectores: uno nororiental donde viven los ricos, sanos y felices, y otro sur occidental donde viven los pobres y los infectados del Sida. *Zapping*, de Alessandro Basile, imagina el mundo de la televisión en 2016, realmente no muy diferente al actual, con sus "realities" y programas concurso. Sobresalen en estas las arquitecturas futuristas en el embalse San Rafael, antiguo Parque de La Calera. Hoy las imágenes de estas tres producciones documentan más el reciente pasado en 2000 y no tanto el próximo futuro imaginado para el 2016.

Con tal tipo de experiencias en esta última década, una nueva generación de cineastas que se debate entre el soporte fílmico y el digital, y que además ha aprovechado el aprendizaje del oficio en las escuelas bogotanas de cine, como también las ventajas de la Ley del Cine, empieza a realizar largometrajes sobre la ciudad. En estos últimos años, los géneros y técnicas del documental, dentro de la producción documental relacionada con el patrimonio urbano bogotano y la animación, se han venido desarrollando en video y video digital.

La sombra del caminante (2004), de Ciro Guerra, con diálogos e imágenes bastante alegóricas fotografiadas en un expresivo blanco y negro, da cuenta de la ciudad como lugar donde se desplazan todos los actores del conflicto rural colombiano, víctimas y victimarios, intentando huir y olvidar sus traumáticos recuerdos. Dos hombres que deambulan por el centro de la ciudad se encuentran y hacen amistad, para reconocerse finalmente en un mismo pasado: Mañe perdió su pierna cuando huía del asalto a una población civil en que murieron sus padres; el hombre de la silla di-

rigió este asalto; cada uno por su parte quiere olvidar y lavar sus culpas. El hombre de la silla vuelve al trabajo infantil que tenía antes de ser reclutado para la guerra, cuando ayudaba a pasar a hombres y mujeres de un lado del río al otro. Ahora recorre la Séptima entre la plaza de Bolívar y el Centro Internacional llevando hombres y mujeres a cuestas en una silla que amarra a sus espaldas. Pero esta especie de expiación no es suficiente; quiere además ayudar a Mañe, a quien termina confesándole ser el autor del crimen de sus padres, poco antes de morir y perderse entre la foresta del Parque Nacional. Mañe regresa solo al centro de la ciudad, donde se pierde entre las multitudes. Los recorridos de estos dos trashumantes urbanos muestran además otros sitios vecinos del centro: el nuevo Eje Ambiental y los tradicionales barrios de Las Aguas, La Perseverancia y La Concordia.

La historia del baúl rosado (2005), de Libia Stella Gómez, adapta elementos característicos del género de cine negro norteamericano a la Bogotá anterior al 9 de abril: una serie de misteriosos crímenes, policías y detectives privados, el periódico y los periodistas de crónica roja, la morgue, la oficina de policía y el café donde circulan los chismes e intrigas. La dueña del café se decide a participar también en la resolución de la intriga. La dirección de la película, con muy apropiado casting y actores, se dedica sobre todo a construir la atmósfera de la ciudad en estos años: las calles de La Candelaria y del Chorro de Quevedo, los autos antiguos, los muebles, el vestuario y la utilería, el diseño de los periódicos y ciertas costumbres bogotanas del momento. Se filmó en edificios de arquitectura republicana y de la primera modernidad, como la Estación de la Sabana, el hotel del Salto Tequendama, el Museo de Arquitectura de la Universidad Nacional y el Café San Moritz, un espacio aún hoy

detenido en el tiempo en pleno centro de la ciudad, en la calle 16 entre carreras Séptima y Octava. Pero irónicamente, Gómez destruye deliberadamente esta ilusión cinematográfica al mostrar al final una panorámica del tren que sale de la estación en medio del paisaje urbano contemporáneo al año 2005.

La sangre y la lluvia (2009), de Jorge Navas, quizá sea una de las más ricas recreaciones de la atmósfera climática de una noche lluviosa en el centro de Bogotá, intentando representar en sus recorridos el mismo viaje de Dante al infierno. Un chofer de taxi es buscado por quienes asesinaron a su hermano, mientras deambula en su auto por las calles del centro de la ciudad, el Cementerio Central, el barrio Santa Fe, el prostíbulo La Piscina, los tiendas nocturnas donde los taxistas se reúnen o las zonas abandonadas alrededor de los rieles del ferrocarril. Ángela, un desconocido ángel nocturno, aparece para acompañarlo en esta penosa deriva hasta que sus buscadores los encuentran y los llevan a la Carretera Circunvalar, donde intentan asesinarlos bajo la lluvia. Pero la luz del amanecer parece anunciar un nuevo destino para la sobreviviente Ángela desde este sitio que, por apreciarse una gran panorámica de Bogotá, ha sido también utilizado en otras películas como *Perder es cuestión de método* o *La sombra del caminante*.

La sociedad del semáforo (2010), de Rubén Mendoza, señaló heridas fundamentales de esta ciudad: por un lado, al mostrar el mundo del desplazamiento, de la indigencia y del rebusque en las calles, escenas que en todo caso se pueden ver a diario amparados por los cristales de las ventanas de los automóviles, taxis o busetas en que se recorre la ciudad; y por otro, al mostrarlo crudamente desde la misma óptica de sus personajes: recicladores sucios, malolientes y viciosos. La estética de Mendoza quiere despertar las mismas emo-



1.



2.



3.



4.



5.



6.

(ESCENAS DE *LA SOMBRA DEL CAMINANTE* DE 2004, DONDE SE OBSERVAN:

1. EL MONUMENTO A POLICARPA SALAVARRIETA (1910) , OBRA DE DIONISIO CORTÉS

2. LOS MAUSOLEOS POPULARES EN EL CEMENTERIO CENTRAL

3. VISTA DEL BARRIO SAN MARTÍN

4. VISTA DEL BARRIO LA CONCORDIA

5. VISTA DEL BARRIO LA PERSEVERANCIA

6. MIRADOR DEL CONJUNTO DEL PASEO BOLÍVAR, DISEÑADO POR EL URBANISTA AUSTRIACO KARL BRUNNER HACIA 1935.)

ciones que produjeron *Los olvidados* (1950), de Buñuel, *Agarrando pueblo*, de Ospina y Mayolo, las películas de Glauber Rocha o *Rodrigo D.* (1990), de Víctor Gaviria, aunque –hay que reconocerlo– no alcanza los logros de estos cuatro importantes referentes. Sin embargo –y también hay que decirlo–, aunque su proyecto, como el de su personaje Trelles, parece desbocarse hacia el fracaso, su intento

tiene la belleza de una causa justa y perdida. Las imágenes de la película surgen sin pedir permiso de las mismas calles de la ciudad, de su desamparo nocturno o de las visiones que promueven drogas como el bazuco que consumen tales habitantes: el “cambuche” fabricado con materiales reciclados como un collage, un edificio en construcción abandonado y ocupado por la comunidad de callejeros,

las ventas callejeras de productos piratas y el cruce de la calle séptima con carrera cuarta, donde la comunidad de habitantes de la calle se organiza para hacer que el semáforo dure más tiempo y poder así completar sus números de circo. Como el proyecto de esta “sociedad del semáforo”, el de Mendoza pierde su eje central al encantarse y desbordarse con el encuentro de ese misterioso mundo callejero y nocturno. La fascinación de Mendoza por los marginales y desposeídos lo llevó a realizar un nuevo corto sobre Bogotá, *El corazón de la Mancha* (2009), en donde alternan dos auténticos habitantes de la calle en las tiendas de barrio: un viejo obsesionado con Don Quijote y una prostituta ya madura.

Como en *Es mejor ser rico que pobre*, la película *Karen llora en un bus* (2011), de Gabriel Rojas, da cuenta del desplazamiento de una mujer que huye de la comodidad de su matrimonio en busca de una nueva vida, en este caso en el barrio de La Candelaria. También hay que decir que lo hace desde una mirada mucho más contemplativa, sin caer en lo explícito de los diálogos y personajes de la primera, que intenta retratar una supuesta “colombianidad”. *Karen llora en un bus* posee una narración mucho más elíptica, sugiriendo de manera minimalista antes que mostrando los motivos de la huida y búsqueda de esta mujer: su intento por hacerse a su propia vida y realizarse como persona antes que como pareja. Los retratos de La Candelaria, con los desaseados espacios de la pensión donde se hospeda, y del rostro nuevo de la ciudad en el Centro Cultural García Márquez y en los vehículos y estaciones de Transmilenio, dejan huella de una nueva ciudad y una nueva sensibilidad en la mirada.

NUEVAS CIUDADES Y NUEVAS NARRATIVAS

De 1907 a 2011 la ciudad se ha transformado en gran medida: de 300.000 habitantes a siete millones y medio; de los carruajes al tranvía y de este al avión y al Transmilenio; de los mensajes escritos y entregados a mano, al internet y la telefonía celular, etc. Pero también la mirada sobre la ciudad ha pasado de la postal pastoril y romántica de finales del siglo XIX a una mirada que disecciona con profundidad las gracias y desgracias de esta capital del subdesarrollo: sus ambiciones y frustraciones, sus promesas y desengaños, sus exclusiones y desigualdades sociales, su corrupción política. En el campo del mismo cine, los cambios también se pueden apreciar desde su exhibición en espacios improvisados rápidamente convertidos en elegantes salones de cine, hasta la lenta desaparición de estos para convertirse en conjuntos de salas en el interior de los nuevos centros comerciales, o los nuevos lugares y ventanas de recepción como la televisión por cable o el alquiler de DVD, la circulación por la web para ver en la pantalla del computador, o la venta de películas piratas en los andenes de las calles de la ciudad. La producción se ha hecho mucho más ágil, rápida y económica a partir del uso de cámaras de video y programas de edición en computador, permitiendo registrar todo tipo de espacios urbanos.

Al tratar desde una perspectiva cronológica este examen sobre el cine bogotano, hemos querido leer su historia haciendo nexos en paralelo con las transformaciones urbanas, tecnológicas y mediáticas de la ciudad, por lo que este texto deja abiertos al lector la realización de otras conexiones o el seguimiento de otras tantas líneas a través de más de un siglo, como

por ejemplo cierto tipo de personajes, lugares comunes, propuestas estéticas, etc. Las líneas interrumpidas y la aparición fragmentaria de temas o problemas urbanos tratados en las películas, reflejan a su vez la compleja trama urbana de calles, pasajes y atajos, en donde se sugieren algunos recorridos que el lector debe intentar y completar.

Las mismas narrativas cinematográficas, en sus mejores ejemplos, han pasado de utilizar la ciudad como escenario de sus dramas, para convertirla en el mismo personaje protagonista en películas como *Raíces de piedra*, *La gente de La Universal*, *La sombra del caminante*, *La sangre y la lluvia* o *La sociedad del semáforo*. En muchas de estas y otras películas aparecen nuevas formas de contar historias en la ciudad, donde la narración se fragmenta en distintos tiempos, personajes y episodios volviéndose inconclusa, para reintegrarse nuevamente en una trama más compleja que incluso refiere al mismo tejido urbano.

Las características de una narrativa urbana empiezan a aparecer, tomando las lecciones del mejor cine latinoamericano: desde *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y *Río 40 grados*, de Nelson Pereira dos Santos (1956), hasta *Suite Havana* (2003), de Fernando Pérez, *Pizza, birra y faso* (1998), de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, o *Amores perros* (1999), de Alejandro González Iñárritu. Muchas de esas películas bogotanas quizá no sean fieles retratos de la ciudad, no reflejen los edificios, espacios públicos, personajes y costumbres característicos, como si fuesen postales típicas, ni pretendan la objetividad supuesta en los documentales. Sus imágenes buscan recrear otra ciudad que nos permite ver con enfoques y acentos personales, con fábulas y metáforas, aspectos inusitados de la ciudad en que vivimos.

La dimensión y complejidad de nuestras ciudades ya no se puede aprehender en una sola imagen, pero quizá el lenguaje cinematográfico, a partir del movimiento, el montaje y las relaciones audiovisuales, permita dar una mejor idea –más que una imagen exacta– del espacio-tiempo urbano de esta ciudad. El cine puede tomar imágenes del mundo real, para luego fragmentarlas y recomponerlas a través del montaje cinematográfico, en una nueva experiencia sensorial que refiera a aspectos dominantes de la experiencia metropolitana: fragmentación del espacio, intensidad del tiempo de la velocidad urbana, multiplicación y densificación de imágenes y experiencias, simultaneidad de acciones y situaciones, recomposición de todas estas percepciones en la continuidad de nuestra conciencia.

En todo caso, en estas representaciones y recreaciones de una ciudad cinematográfica quedan las huellas e indicios de esa otra ciudad: la real, la habitada, la que se transforma cada día. Cada fotograma de estos da testimonio de esos patrimonios que se desvanecen: uno, físico y real; otro, que es una mirada particular, una ciudad imaginada.

REFERENCIAS

- Álvarez, C. (1988). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arboleda, P. y Osorio, D. P. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Arzuaga, J. M. (1982). Reportaje a José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 5. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos 1* (pp. 17-57). Buenos Aires: Taurus.
- Colón, L. C. (2003). *El patrimonio urbano de Bogotá*. Bogotá: El Áncora.
- Cortés, D. M. (2003). *La ciudad visible: Una ciudad imaginada*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Durán Castro, M. (1996). El cine. En *Gran Enciclopedia Temática* (Vol. 5, pp. 10). Bogotá: Norma.
- Durán Castro, M. (2006). Bogotá en la mirada de José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 8, 40-56. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- García Espinosa, J. (1995). *La doble moral del cine*. Bogotá: Voluntad.
- Mora, C. I. y Carrillo, A. M. (2003). *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Nieto, J. y Rojas, D. (1992). *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano: 1990-2009*. Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Restrepo, P. (1987). *Los medimétrajes de Focine*. Bogotá: Universidad Central.
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México: SigloXXI.
- Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano: 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Sánchez, C. (1998). *De la aldea a la metrópoli: Seis décadas de vida cotidiana en Bogotá, 1900-1959*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Tercer Mundo.
- Zuluaga, P. A. (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.



EDIFICIO ANEP

Metropolitan

TELAS
Tejicondor

ROYAL

68

LA CARA PÚBLICA y la cara vergonzante

IMÁGENES DE LA
URBANIZACIÓN DE BOGOTÁ
EN LA CIUDAD FÍLMICA Y LA
FOTOGRAFÍA URBANA DE
MEDIADOS DEL SIGLO XX

(PARO DE TAXISTAS EN LA
AVENIDA JIMÉNEZ CON
CARRERA SÉPTIMA. FOTO:
DANIEL RODRÍGUEZ, CA. 1940.
COLECCIÓN MDB-IDPC.)

OSCAR IVÁN SALAZAR ARENAS

El cine y la fotografía han acompañado los procesos históricos del siglo XX y son referentes para la reflexión sobre las condiciones sociales del país. Aunque sus imágenes no pueden ser entendidas simplemente como reflejos o representaciones fieles y puras de la realidad, constituyen fuentes documentales invaluable y medios para acceder a la mentalidad de quienes vivieron la época en que se produjeron esas imágenes. En este texto examinaré algunas producciones cinematográficas colombianas y fotografías urbanas de las décadas de 1950 y 1960, con el objetivo de identificar y discutir las formas y contenidos de las representaciones visuales de la vida urbana en medio del intenso proceso de cambio y crecimiento de esos años. Lo que me interesa mostrar es la manera como se configuraron imágenes ambiguas de la ciudad, donde había una cara pública, visible y publicitaria, en contraste con una cara negada, opaca y vergonzante. La primera, mediada por la espectacularidad de la modernización y los acontecimientos públicos, y la segunda por la pobreza, la moral de la censura oficial y los efectos negativos del proceso de desarrollo.

La fuerza del dualismo es indudable en la manera como se han estructurado nuestras ciudades, con polos pobres y ricos bien diferenciados y que se reforzaron en los procesos de urbanización de mediados del siglo XX. Es posible también que el ejercicio de buscar cierto grado de inteligibilidad en los materiales analizados me haya llevado a esta lectura, cuando en realidad habría múltiples dimensiones. Sin embargo, es notorio que, desde la década de los años 30 del siglo XX, esta misma estructura de representación se materializó en las guías turísticas e hizo visible una cara pública de la ciudad vinculada a las construcciones y obras públicas que las élites consideraban dignas de ser mostradas, y una

imagen de progreso que dejaba en la penumbra a los barrios pobres y los sectores deprimidos. Se constituyó de este modo una “política de la mirada” (Gómez, 2006), marcada por concepciones estéticas y moralizantes que persisten hasta las representaciones cinematográficas y televisivas más contemporáneas (Salazar, 2012a).

El texto busca también discutir el papel de estas imágenes en los procesos de patrimonialización tanto del cine colombiano como de ciertos lugares de la ciudad. Mi reflexión no parte de la legislación, ni de la posición institucional del Estado, sino de una mirada crítica a las tensiones que generan la producción e institucionalización de memorias a través de la idea de “patrimonio”. La apuesta a este respecto es doble: primero, reflexionar sobre la manera como la patrimonialización centrada en los monumentos, el pasado y la “tradición”, refuerza la separación de la imagen de la ciudad en dos caras: una “pública” y otra “vergonzante”, y segundo, resaltar la importancia de movilizar el patrimonio a través de la “ciudad fílmica” para cuestionar sus supuestos y pensar en una memoria urbana que reconozca las tensiones sociales que supone pensar en la imagen de una ciudad.

Incluir en esta discusión el trabajo de algunos fotógrafos de la época permite contrastar estas dos caras en relación con la patrimonialización e ilumina el contexto de la producción de las películas escogidas para el análisis. En la mayoría de estudios sobre cine colombiano es notoria la autorreferencia y la falta de comparación de las producciones y el medio con campos hermanos como la publicidad, la fotografía o la televisión. Aunque el eje central de este trabajo es el cine y no el fotoperiodismo o la fotografía publicitaria, algunos trabajos de fotógrafos reconocidos del periodo nos permiten comprender mejor

algunas de las imágenes que el cine estaba produciendo respecto a la ciudad. En este sentido, el ensayo procura incorporar cuatro dimensiones de manera progresiva y aplicada al interés de este trabajo: la discusión sobre patrimonio; imágenes fotográficas y ciudad fílmica; el contexto general de la urbanización de Bogotá en las décadas de 1950 y 1960; el análisis de algunas de las fotografías de Paul Beer (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005) y Sady González (González y Mejía, 2007); y el análisis y comparación del largometraje de ficción *Raíces de piedra* de José María Arzuaga (1961)¹, el cortometraje *Rapsodia en Bogotá*, también de Arzuaga (1963), y el mediodocumental *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1966-1971).

MOVILIZAR EL PATRIMONIO: MEMORIA Y CIUDAD FÍLMICA

A partir del discurso oficial, las relaciones del cine con el patrimonio pueden leerse en dos sentidos: el patrimonio fílmico y el patrimonio urbano. Las cintas serían “patrimoniales”, así como determinados lugares de la ciudad a los que se remiten sus imágenes. Se trata de la definición de objetos como patrimonio y también de la asignación a esas piezas de un sentido que no es consubstancial a ellas. Aunque en muchas ocasiones el patrimonio es leído como portador de esencias históricas y culturales, en realidad esos

¹ Sobre la fecha de *Raíces de piedra* es necesario señalar lo siguiente: Algunas versiones indican que la realización de la película fue en 1962 y su estreno en 1963 (Nieto, Moreno y Torres, 2005). Sin embargo, Martínez Pardo (1978) la sitúa en 1961, conclusión a la que llega por la aparición en la cinta de la primera plana de un periódico en la que se habla del regreso de Yuri Gagarin a la tierra luego de su viaje al espacio. Aquí adoptaré esta última versión sobre el año de realización de la película.

objetos no tienen vida “en sí mismos”, sino en función de los símbolos que encarnan y de sus relaciones con agentes humanos y no humanos. Forma y contenido se encuentran fusionados y no son separables; el significado del objeto que puede declararse como patrimonio surge de su función, de su materialidad y, sobre todo, de sus relaciones con quienes lo definen como patrimonial.

Pero lo que ocurre en el cine no se deriva simplemente de un juego de representaciones; lo que se constituye es en realidad una *ciudad fílmica*, presente en las imágenes de las películas, pero también en los contextos de su realización, circulación y recepción. Me refiero entonces a su producción social como objeto, práctica y discurso, y no solo a las películas que son objeto de preservación. La ciudad fílmica desafía la aparente separación entre patrimonio fílmico y patrimonio urbano, y revela la parcialidad y artificialidad de la definición de objetos patrimoniales. La ciudad fílmica no es una ciudad virtual, sino que es tan real como los referentes físicos representados en la cinta; hace parte de nuestra experiencia urbana. Esto se evidencia en los efectos que sus objetos tienen sobre nosotros y, en este caso, sobre nuestra memoria de lo que ha sido y es la ciudad.

Parafraseando a Bruno Latour (1998), si la tecnología es sociedad hecha para que dure, la ciudad fílmica es una parte de esa ciudad materializada en películas, exhibiciones, cintas restauradas o DVD, destinadas a permanecer en el tiempo; también la configuran prácticas e instituciones sociales relacionadas con ella, tanto en el pasado como en el presente: fundaciones, agentes humanos y no humanos modificando las películas, haciendo el montaje, restauraciones, duplicaciones, piratería, inversión de dinero y otros recursos. La ciudad fílmica no es la película; el relato



audiovisual, las tomas y secuencias que observamos como una pieza unificada con principio y fin, son aglutinantes de una red compleja de relaciones sociales y son “película” porque existen unos acuerdos sociales que la definen como tal. Aunque sin la película la ciudad fílmica no se logra configurar, tampoco existe en el relato audiovisual una esencia autocontenida; el cine es entonces una práctica colectiva, un lugar de confluencia social cuyos tiempos, límites, momentos y sentidos están en cambio permanente y no pueden definirse institucionalmente. Respecto a lo que aquí nos ocupa, la ciudad fílmica agencia memoria, más allá de la patrimonialización, que siempre es parcial y mediada por miradas hegemónicas y especializadas que filtran del pasado únicamente aquello que es acorde con el discurso del patrimonio.

Es posible que la fotografía se encuentre más cerca de los procesos de patrimonialización que el cine, ya que su fundamento consiste en la imagen instantánea que parece detener el tiempo, algo afín con la definición de objetos y la constitución de listados de patrimonio. Aunque la congelación del tiempo sea un efecto de las imágenes fotográficas, la lectura de esas imágenes no es estable ni definitiva, sobre todo en el largo plazo. Esto hace posible que un objeto desaparecido del espacio urbano (por ejemplo, un edificio), se convierta décadas después en referente de nostalgia por el “patrimonio perdido” del que sólo nos queda una imagen en el papel. En contraste con el tiempo glacial que implican las imágenes fotográficas, la ciudad fílmica tiene la potencialidad de movilizar la memoria no solo en la evocación, sino también en el relato fílmico y el montaje, y suponen la velocidad y el movimiento, más que el instante, retan la idea de la memoria como algo fijo y establecido.

John Urry (2000) se refiere a la manera como nuestra vida social está marcada por movilizaciones constantes, diversas, interrelacionadas y complejas, que implican desde las rutinas más cotidianas en la vivienda, hasta los flujos abstractos de capital en el sistema financiero. Aunque la velocidad de la experiencia rige muchas de nuestras actividades en la ciudad moderna y pareciera que nos enfrentamos a la aceleración constante del mundo, hay también ritmos, tiempos y actores más lentos que persisten, cuyos cambios se dan en el mediano o el largo plazo. Estos tiempos glaciales hacen posible la velocidad en otros momentos o de otros actores, precisamente porque brindan una base estable para que otros actores y prácticas se muevan y cambien más velozmente. El Estado y los sistemas burocráticos, por ejemplo, están marcados por un tiempo glacial de este tipo, y en este sentido, la fotografía, las políticas de Estado y la institucionalización del patrimonio son bases de estabilización de la memoria colectiva que, sin embargo, no pueden agotarla ni abarcarla.

El patrimonio se define desde el presente hacia objetos, prácticas y discursos “de especial interés” (Congreso de Colombia, 2008) que nos llegan del pasado, pero que también son del presente. No obstante, en la legislación prevalece la idea de “congelación del pasado” en el patrimonio, incluso en lo que se denomina “patrimonio inmaterial”, ya que se insiste en el carácter tradicional de manifestaciones susceptibles de declararse como patrimonio (Ministerio de Cultura, 2009) y tácitamente se parte del contraste con aquello que es moderno y que no es patrimonial. Esto contrasta con perspectivas que intentan pensar el patrimonio como algo dinámico y más vinculado con la memoria colectiva, y evidencia las contradicciones que supone pensar la memoria desde la institucionalidad del patrimonio.

El patrimonio está irremediabilmente mediado por el poder y, en nuestro caso, por miradas hegemónicas de las ciudades del pasado y el presente. El hecho de preguntarse por la relación entre las películas y el patrimonio urbano orienta la mirada hacia aquello que se considera “patrimonio urbano”: edificios, lugares, fachadas, e invisibiliza lo que no entra en esa categoría: casas pobres, chircales, animales, migrantes campesinos, peatones, gente pobre. Se genera así una “división de lo sensible” (Rancière, 2011) que favorece la dualidad de la cara pública y la cara vergonzante de la ciudad, y que legitima la producción de una memoria oficial y glacial que, inevitablemente, olvida y silencia diversas facetas de la experiencia urbana que en la ciudad fílmica sí aparecen.

MIRADAS SOBRE LA CIUDAD Y LA VIDA URBANA

Si el patrimonio es una versión oficial del pasado y la ciudad fílmica es un referente más amplio de la memoria urbana, cabe esperar entonces que la segunda desborde a la primera, que esté configurada más por ensamblajes que por discursos planeados, y que la atraviesen simultáneamente visiones contradictorias de la ciudad y concepciones de la experiencia urbana que en la ciudad-patrimonio tienden a invisibilizarse. Mientras la patrimonialización neutraliza objetos, imágenes y prácticas por medio de su intervención, la ciudad fílmica puede ser un medio para observar los conflictos de la experiencia urbana. A este respecto, durante las décadas de 1950 y 1960 en Bogotá, se dieron importantes procesos históricos que cambiaron la imagen de la ciudad, generaron algunas de las obras archi-

tectónicas que el discurso del patrimonio rescata, y también nuevas experiencias urbanas.

De una parte, durante las décadas de 1930 y 1940 comenzó a crecer la tensión entre los dos partidos hegemónicos tradicionales, que desembocaría en el periodo de violencia de finales de los cuarenta y buena parte de los cincuenta. En 1946 los conservadores regresaron al poder luego de la República Liberal; en 1948 Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado, se desató el Bogotazo y se recrudeció la violencia partidista; en 1950 los conservadores continuaban en el poder con Laureano Gómez. Pero lo que en la ciudad era una batalla verbal, en el campo era una guerra con miles de muertos y atrocidades que no parecían tocar a las élites urbanas (Braun, 2007). En 1953, luego de los esfuerzos del gobierno por controlar la situación de violencia, el Teniente General Gustavo Rojas Pinilla asumió el poder con el beneplácito de las élites y los partidos liberal y conservador; finalmente, los años sesenta estuvieron regidos por el Frente Nacional, que repartió el poder entre liberales y conservadores hasta mediados de la década del setenta.

En cuanto a los cambios en la ciudad durante este periodo, la labor modernizadora impulsada por los militares en el poder fue decisiva para consolidar la planeación propia del urbanismo, que se estaba ya gestando desde décadas anteriores. Se implementó un proceso algo paradójico en el que se aplicaron los principios de las concepciones del urbanismo moderno de Le Corbusier, pero con diseños y obras parciales de los planes originales, donde se incorporaban además la planeación económica y administrativa (Del Castillo et al., 2008). Al mismo tiempo que las obras de modernización avanzaban, había un crecimiento demográfico acelerado por efecto de la migración de población del campo a la ciudad. Bogotá en 1951 tenía 648.324 habitantes, y para la década siguiente





[VISTA DEL CENTRO URBANO ANTONIO NARIÑO Y EL NORORIENTE DE BOGOTÁ. FOTO: SAÚL ORDUZ, CA. 1950. COLECCIÓN MDB-IDPC.]

esta cifra había aumentado a 1.568.101 en 1964 (Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE], 1954; Rojas Morales, 1969). Se trataba de las tasas de migración más altas de toda la historia de la ciudad, que entre 1940 y 1965 tuvieron sus mayores picos (Del Castillo et al., 2008).

Existen algunas diferencias de perspectiva en la manera de entender este periodo de la historia urbana que poco se han resaltado y que son importantes de señalar para el caso de la Bogotá fílmica que nos ocupa. De una parte, el urbanismo y la arquitectura tienden a hablar de la modernización urbana de la ciudad a partir de las grandes obras de infraestructura, los cambios físicos, la introducción decidida de la planificación y la racionalización de las formas de gobierno (Del Castillo, 2003; Saldarriaga, 2000). En contraste, una mirada desde la historia y la cultura urbana pone el acento en los cambios sociales, simbólicos y culturales que hablan del paso de ciudades burguesas a ciudades masificadas como un proceso general de las grandes urbes latinoamericanas a mediados del siglo XX (Martín-Barbero, 1987; Romero, 1999). Estas últimas posiciones tienden a discutir las tensiones y contradicciones generadas por el proceso de cambio como su asunto principal. En este sentido, no podemos entender las décadas de 1950 y 1960 únicamente como los años de surgimiento de una forma urbana distinta, y simplemente celebrar la modernización; es necesario comprender también el contexto y los efectos sociales y culturales del proceso.

Debido al desbordamiento de la planeación urbana, que preveía un crecimiento menos acelerado que el que se dio, la ciudad adquirió una cara bastante diferente a la que esperaban los dirigentes. Bogotá se llenó de migrantes; los barrios informales moldearon nuevas fron-

teras y periferias de la ciudad, especialmente hacia el sur occidente, y los servicios públicos se volvieron insuficientes. La preocupación por la planeación económica y administrativa fue eclipsada por el gran problema urbano prioritario de la época: solucionar la altísima demanda de vivienda para la población. Sin embargo, el esfuerzo del Estado nunca logró suplir las deficiencias, y buena parte de la ciudad en este periodo fue construida sin planeación ni intervención directa del Estado, más allá de una actitud ambigua de tolerancia con la piratería, el clientelismo y la autoconstrucción no solo de viviendas, sino de barrios completos (Torres, 1993). Independientemente de si teníamos o no una ciudad industrializada, o sistemas productivos modernos, las transformaciones físicas de la ciudad eran evidentes, y aquellas de las que muchos se enorgullecían y por las que apostaban, se derivaban de los principios de lo que Scott (1998) denomina "ultramodernismo", como una confianza extrema e incondicional en la planeación, la ciencia y sus potencialidades para transformar positivamente la vida humana².

En el ámbito cultural y de las relaciones de sociabilidad, la ciudad presenció la emergencia de la sociedad de consumo con la aparición de los supermercados; las calles comenzaron a llenarse de autobuses y automóviles

² Scott (1998) utiliza el término *high-modernism*, pero aquí lo he traducido como ultramodernismo. Su discusión se refiere a la manera como ciertos sistemas de reforma social han fallado por efecto de la conjugación de factores como la simplificación administrativa del Estado y la burocracia de realidades que son mucho más complejas; la implementación de reformas basadas en lo que llama ideología ultra-modernista (*high-modernism*); la existencia de gobiernos autoritarios decididos a implementar las reformas, y la ausencia de una sociedad civil fuerte que le haga oposición a las políticas de reforma. Aunque no se puede afirmar que todos estos factores se cumplieron para el caso de Bogotá en los cincuenta y sesenta, la influencia del ultramodernismo en el urbanismo y sus resultados prácticos en el espacio urbano de la época sí son evidentes.



tras la desaparición del tranvía, y las ventas ambulantes empezaron a ser vistas como un problema para la circulación y el orden urbano; las protestas y marchas fueron reprimidas, pero al final de la década de los sesenta resurgieron con nuevos idearios políticos; el fútbol y el ciclismo se popularizaron y se convirtieron en temas de interés público. La experiencia urbana se fragmentó con el crecimiento de la ciudad, y dejó de ser posible una visión unificada de la experiencia urbana (Pedraza, 2008). A partir de esta época, la ciudad se volvió múltiple, sus contradicciones se acrecentaron, y se materializaron muchas de las observaciones hechas por Simmel (1977 y 2001) para las grandes urbes: la sobrecarga de estímulos sensoriales, el privilegio de las relaciones sociales distantes y mediadas por el dinero antes que por los lazos de parentesco, y la emergencia de una “vida nerviosa” en que la velocidad de las percepciones moldea las formas de nuestras relaciones sociales.

EL INSTANTE FOTOGRÁFICO Y EL RELATO FÍLMICO

En medio de este proceso de crecimiento y cambio cultural, surgieron miradas paradójicas e incluso antagónicas de la ciudad. Una de ellas la representan fotógrafos como Sady González y Paul Beer, quienes desde la década de 1940 retrataron la ciudad y la vida política, social y cultural. Sus imágenes resaltan ante todo personajes públicos importantes, los acontecimientos deportivos y sociales, los edificios modernos y las grandes obras de infraestructura. En contraste, la mirada de algunos realizadores cinematográficos de la década de 1960 tenía ya otro foco: *Raíces de piedra* de José María Arzuaga, y *Chircales* de

Marta Rodríguez y Jorge Silva, coincidieron en tratar el tema de los barrios y las poblaciones marginadas de Bogotá –la “ciudad en la sombra”– que nunca podrían aparecer en las fotografías de museo o de catálogo turístico. Por su parte, *Rapsodia en Bogotá* es una apuesta fílmica de un orden distinto, como lo veremos más adelante; aunque su centro no es la pobreza, y la ciudad de edificios modernos y automóviles es protagónica, podría ser vista como un eje integrador de la cara pública y la cara vergonzante de la ciudad³.

Edificios y personas en la fotografía urbana y la ciudad fílmica

La fotografía de Paul Beer muestra la imponente de los nuevos edificios y el progreso material de la ciudad; se concentra en hacer “fotografía arquitectónica, industrial y publicitaria”. Dentro de los temas preponderantes se encuentran “la construcción en altura, la vivienda masiva en forma de extensos barrios de vivienda unifamiliar y [...] nuevos centros satélites del centro tradicional” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005, p. 9). En este tipo de fotografía, que constituye una especie de “género” en el campo de la fotografía, las personas son marginales, elementos fortuitos, casi indeseables. Podría decirse que uno de los efectos de esta fotografía es convertir la ciudad en modelo, al margen de los procesos que la han producido. Su parecido con las fotografías de edificios y monumentos del patrimonio arquitectónico es notable; son edificios vacíos, objetos puros y permanentes, abstraídos de

³ Además de *Rapsodia en Bogotá*, hay otros dos ejemplos bastante evocadores, entre guía turística y visión oficial: *Sinfonía de Bogotá* (1939), de Hans Bruckner, citada por Mauricio Durán en su artículo de esta publicación, y *Bogotá, Capital of Colombia* (1946), producida por Lyman Judson para la Unión Panamericana en Washington, referenciada en la introducción de esta publicación. (N. del E.)



(VISTA DE LA GENTE CAMINANDO POR LA CALLE 12 A LA ALTURA DE LA CARRERA SEXTA. SE APRECIAN ALGUNAS EDIFICACIONES DESTRUIDAS LUEGO DEL BOGOTAZO. AL COSTADO IZQUIERDO SE OBSERVA EL TEATRO ATENAS QUE RESULTÓ AFECTADO DURANTE LOS HECHOS DE AQUEL NEFASTO DÍA. SADY GONZALEZ, 1948, COLECCIÓN ARCHIVO DE BOGOTÁ.)





{ESCENAS DE UN EDIFICIO EN CONSTRUCCIÓN EN RAPSODIA EN BOGOTÁ, 1963.}

la dinámica histórica que hizo posible su presencia en la imagen.

Lo que la lente de González capta es diferente, ya que en ella las personas sí son protagonistas, aunque permanecen en muchas ocasiones dentro de las pautas de lo que la fotografía periodística considera “noticiable”: personajes de la vida social y política, acontecimientos de interés público, espectáculos y eventos deportivos. Es posible ver detalles de las rutinas y la vida de la ciudad, los sistemas de transporte, las multitudes congregadas en la Media Torta, las procesiones del Corpus Christi, la plaza de toros o los espectáculos deportivos desarrollados en las calles de la ciudad. A diferencia de la fotografía de Beer, aquí hay rostros de gente en primeros planos, se capta la movilidad del cuerpo, los gestos y la expresión. En sentidos similares, pueden verse también fotografías urbanas de la misma época de Daniel Rodríguez o Saúl Orduz⁴.

⁴ Podría mencionarse gran cantidad de fotógrafos de este periodo que trascendieron con miradas notables y relevantes para el fotoperiodismo o la fotografía artística en Colombia, tales como Nereo López, Abdú Eljaiek, Leo Matiz, Hernán Díaz o Manuel H. Sin embargo, aquí me limito a discutir la fotografía de sólo algunos de ellos, en función de la centralidad que tienen en su trabajo la ciudad y la experiencia urbana, más como un recurso heurístico que me permite definir mejor lo que entiendo por ciudad fílmica, y sin pretender hacer generalizaciones para todos los fotógrafos de la ciudad de la época, o incluso respecto a la obra completa de esos fotógrafos.

Algunos de los fotógrafos de la época hicieron también panorámicas y fotografías aéreas que refuerzan el sentido de la ciudad, sus objetos y habitantes como modelos, pero en otra dirección: hacen eco de la visión panorámica de los urbanistas, donde es la forma urbana la que prima sobre las prácticas en la calle.

En contraste con estas imágenes, que se concentran en lo que podría denominarse la región frontal o la “cara pública” de la ciudad (Giddens, 1998; Goffman, 1959), Arzuaga, Rodríguez y Silva revelan aquello que no se ve a simple vista, la región trasera o la trastienda. Tanto *Raíces de piedra* como *Chircales* se sitúan en un chircal de las afueras de la ciudad⁵ y muestran un panorama desolador de los efectos del proceso de modernización entre la gente más pobre. Ambas películas comienzan con imágenes que podrían ser propias de Beer o González, respectivamente: la primera muestra el esqueleto de la construcción de un gran edificio para vivienda multifamiliar en un plano general, mientras que *Chircales* comienza con una secuencia de las elecciones. Pero estas imágenes son lo más cercano

⁵ En el caso de *Chircales*, su filmación se realizó “al sur de la ciudad de Bogotá en un barrio llamado ‘Tunjuelito’ donde existían grandes haciendas cuyos dueños arrendaban sus tierras para la producción artesanal de ladrillos” (Rodríguez y Silva, 2008).

que veremos al fotoperiodismo o la publicidad de la época, ya que a pesar de su importancia para enmarcar los relatos visuales, su asunto central son las familias y los obreros que trabajan en los chircales. Un paisaje que difícilmente sería objeto de portadas de revistas.

Aun más, si leemos las imágenes de los armazones de los edificios en construcción en las fotografías y las películas en un contexto más amplio, nos encontraremos con sentidos divergentes. La fotografía de Paul Beer de la construcción del Centro Antonio Nariño en 1953 muestra un gran edificio de muchos pisos en proceso de construcción. Son visibles andamios, obreros, grúas y vigas de soporte en los pisos más altos; la imagen resalta el tema de la construcción de un edificio moderno. En contraste, los edificios en obra negra de Arzuaga, presentes tanto en *Raíces de piedra* como en *Rapsodia en Bogotá*, aunque son aparentemente similares al de Beer, nos hablan de otra cosa. Particularmente en *Rapsodia en Bogotá*, hay una secuencia en la que vemos los potreros y charcos que rodean los armazones; y las tomas de las estructuras con el sol en su ocaso tras la estructura de concreto, nos hablan del final del día, de la soledad del edificio, incluso de su abandono.

Según Mauricio Durán Castro (2006), los edificios a medio construir que aparecen en las películas de Arzuaga son una evidencia de las influencias neorrealistas, ya que son imágenes similares a los edificios derruidos de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra mundial que aparecían en el cine italiano y español. De acuerdo con el mismo Arzuaga, se trata de la recurrencia de una imagen de su infancia. En el contraste entre el edificio en construcción de Beer y los esqueletos urbanos de *Raíces de piedra* y *Rapsodia en Bogotá*, la destrucción creadora de la modernidad parece revelar su cara monstruosa: en la cons-

trucción se releva también la destrucción; el esqueleto de un edificio inacabado e inhabitado es análogo al esqueleto de un edificio destruido por la guerra⁶. El cine colombiano confirma así la lectura ambivalente del cine sobre ciudades: la ciudad es lugar de fascinación estética y visual, pero también es un lugar monstruoso, feroz, conflictivo, y que “devora” a las personas (Barber, 2006).

Mientras las fotografías captan instantes, las películas nos cuentan relatos; esta simple diferencia tiene importantes efectos plásticos y de sentido. Las historias apuntan a mensajes que nos permiten comprender la situación de las personas implicadas en experiencias de vida reales o ficticias que son fluidas y complejas, mientras las fotografías tienen un efecto paralizante del tiempo y el devenir. La fotografía se presta más para la espectacularidad de las nuevas formas urbanas y logra atrapar momentos emotivos de un acontecimiento, mientras las películas cobran su sentido en la extensión de la trama o el argumento. El trabajo fotográfico de las películas cumple un importante papel en la presentación de la cara pobre y marginal de la ciudad a través de los chircales, las viviendas de las familias o el rostro del niño pobre mirando hacia el cielo al final de *Raíces de piedra*; o a través del abandono en medio de charcos y potreros de una obra moderna imponente, como en *Rapsodia en Bogotá*. La ciudad fílmica no solo muestra la grandiosidad de la modernización, sino que también encarna sus monstruos.

⁶ Otro cineasta español, ligado profundamente a América Latina, Luis Buñuel, utiliza también la imagen del esqueleto metálico en medio de la nada una década atrás en *Los olvidados* (1950), como la más descarnada materialización del abandono y la exclusión. Ruina arquitectónica, escenario de hombres en ruinas. (N. del E.)



ESPACIO Y CULTURA URBANA EN RAÍCES DE PIEDRA

La llegada de la televisión en 1953 fue definitiva en muchos de los desarrollos del cine de mediados del siglo XX. La producción del cine colombiano se vio influida especialmente cuando se entregaron los espacios de televisión en concesión; en ese momento, “una nueva paradoja se yergue hacia el futuro: con la llegada de la televisión muchos cineastas encontraron su más importante fuente de trabajo en la producción publicitaria” (Rojas, 2003, p. 395). Las pocas empresas que producían cortometrajes de cine fueron desapareciendo y los productores se sumaron a uno de dos grupos: aquellos relacionados con la publicidad y la televisión, y los independientes, comprometidos con proyectos políticos de izquierda, muy influidos por la revolución cubana y por la emergencia del “nuevo cine” latinoamericano.

La creación de la ley de sobrepagos de 1971, que buscaba establecer un fondo para fomentar la producción de cine colombiano (King, 1994), marcó el inicio de una importante etapa de la que sólo haré un comentario. Gracias a esta ley se hicieron muchos cortometrajes que eran exhibidos antes de las películas centrales, del mismo modo como se hace actualmente, medio siglo después. Sin embargo, la falta de un mercado propio para estas producciones es un factor constante hasta la actualidad, que sin duda explica su invisibilización parcial en las diversas historias y análisis del cine colombiano, con algunas excepciones. Existe una jerarquía en los productos cinematográficos que distorsiona nuestra concepción respecto a lo que se ha producido, donde lo más importante y visible pareciera ser el largometraje de ficción, mientras que los formatos medios y

cortos, y el género del documental quedan en un segundo plano. Aquí se hace evidente la paradoja de la liberación del arte como un campo de producción autónomo que, a la vez, se hace dependiente del mercado para sobrevivir (García-Canclini, 1989).

Los casos escogidos para este ejercicio podrían ser ejemplos de las tendencias en los productores de cine colombiano del periodo, aunque habría que hacer algunas precisiones. Uno de los que vivió de la publicidad en televisión fue José María Arzuaga. A pesar de su trabajo en la publicidad, sus películas no pueden ser consideradas de cine comercial en el sentido de que no utiliza las fórmulas exitosas del melodrama y los musicales, tan bien explotadas en el cine norteamericano y en el mexicano de mediados del siglo XX, y que intentaron copiarse en Colombia durante los cuarenta y cincuenta. En lo que se parecen a las demás películas colombianas de estas décadas es en su rotundo fracaso de taquilla. Sin embargo, podemos juzgar otra cara de su recepción por medio de la crítica cinematográfica. Los largometrajes de Arzuaga de la década de 1960 son considerados por varios autores como dos de las películas más importantes de esa época, junto con las de Julio Luzardo *Tres cuentos colombianos* (1963) y *El río de las tumbas* (1964) (Rojas, 2003).

Tanto *Raíces de piedra* (1961) como *Pasado el meridiano* (1966) fueron vetadas para su proyección comercial por la Junta de Censura. En 1964 se autorizó la proyección de *Raíces de piedra* con clasificación únicamente para adultos. Esta película cuenta el drama de un obrero de la construcción, Clemente, que vive con su hija en una casa ubicada en un barrio de chircaleros al sur de la ciudad. Su hija trabaja en el chircal junto con las demás familias, mientras su padre debe viajar diariamente al duro trabajo de la construcción. Clemente se



(CLEMENTE CAMINA POR LA CARRERA DÉCIMA DE BOGOTÁ. EN SU TRAYECTO SE PUEDE APRECIAR CUANDO PASA FRENTE AL PASAJE RIVAS. EN *RAÍCES DE PIEDRA* 1963)



(DIVERSAS ESCENAS DE CLEMENTE EN *RAÍCES DE PIEDRA*, 1963.)

encuentra cada vez más enfermo y pierde su trabajo; consigue uno nuevo, pero de nuevo se enferma y su jefe lo manda para la casa; en su deambular por la ciudad, colapsa en medio de la calle y nadie lo ayuda; grita, aúlla y convulsiona desesperado, mientras los peatones pasan a su lado indiferentes. La cámara lo toma desde adentro de una vitrina en una agencia de viajes: lo que pasa afuera es turismo. Sus vecinos en el chircal lo someten a una curación tradicional amarrándolo a un palo durante toda una noche. Al otro día Clemente intenta suicidarse lanzándose por un barranco junto con su hija; mientras ella es rescatada por los vecinos, Clemente cae al vacío y, aunque no muere, queda muy mal herido.

Firulais es otro de los personajes centrales. Es un ladrón que también vive en el barrio y corteja a la hija de Clemente. Sus vidas se unen trágicamente, ya que desde el comienzo de la película Firulais y Clemente evidencian dos maneras muy distintas de ver la vida. Clemente procura evitar el flirteo del ladrón con su hija en una fiesta e increpa a Firulais por su oficio de ladrón; éste le responde a





(FIRULAIS EN EL SEGUNDO PISO DEL PASAJE HERNÁNDEZ BUSCANDO A QUIEN ROBAR. EN RAÍCES DE PIEDRA. 1963)

Clemente: “pues trabaje hasta que se muera como un burro viejo”. En la última parte del drama *Firulais*⁷ cambia su actitud frente a Clemente, en lo que la culpa juega un papel central: intenta robar para conseguir dinero y curar a Clemente de las heridas causadas por su intento de suicidio, pero al parecer ha perdido su habilidad justo cuando la necesitaba para una buena causa; intenta robar en varias ocasiones, hasta que lo atrapa la policía. En la cárcel tiene la suerte de que un borracho le regala el dinero que necesita, y además lo liberan al siguiente día. Pero cuando sale de la cárcel y llega al barrio, se encuentra con una procesión que lleva el cadáver de Clemente en un ataúd hacia el cementerio.

Esta película está cercanamente emparentada con el documental de Marta Rodríguez

⁷ El apodo del personaje de Arzuaga hace alusión inequívoca a un nombre de mascota canina, y su deambular callejero, sin dios, dueño ni ley, lo acerca y prolonga el análisis realizado por Bejarano en el artículo anterior sobre el gozque como figura urbana, bogotana, de la desposesión. (N. del E.)

y Jorge Silva, no solo porque tratan temas similares, sino porque originalmente estaba planeada como un largometraje documental. Sin embargo, se convirtió en un drama argumental que mantuvo su intención de visibilizar lo que ocurre en los chircales. La película contiene secuencias que muestran la producción de ladrillos, el trabajo de recolección de la arcilla e incluso el trabajo infantil, temas comunes al documental de Rodríguez y Silva. Sin embargo, la apuesta final de Arzuaga es la del drama psicológico de un hombre sin esperanzas y alienado en el mundo moderno.

La escena de *Firulais* pidiendo ayuda por Clemente en una empresa ubicada en un edificio que este último había ayudado a construir, revela la paradoja más absurda e inhumana de la modernización, en donde quienes venden su trabajo quedan despojados de todo. La secretaria es una barrera para llegar al jefe y, cuando logra hablar con él, lo hace en el corredor; el empresario que lo atiende le dice que no puede ayudarlo y que él no tuvo nada que ver con la construcción del edificio. Tan-



(PANORÁMICA DE LA CIUDAD EN *RAÍCES DE PIEDRA* EN LA QUE SE PUEDE APRECIAR EL CENTRO DE LA CIUDAD, 1963.)

to en esta secuencia como en la del colapso de Clemente en la calle, el anonimato de la ciudad y la frialdad del mercado evidencian su crueldad y contrastan con la cercanía de las relaciones entre vecinos en el barrio. Se trata de un tema típicamente urbano, inexistente en la cinematografía nacional hasta ese entonces. Arzuaga se destacó por involucrar en sus películas el espacio urbano y la construcción de personajes situados en contextos reales. De acuerdo con Martínez Pardo (1978), antes de este director las películas se construían centradas en los argumentos y no se elaboraban los contextos ni los personajes; se trataba de “escenografías” neutras donde ocurrían las cosas. Con Arzuaga, “podemos afirmar que en 1962 ha entrado el espacio en la dramaturgia del cine colombiano para darles carácter social a los personajes y a las historias” (p. 38).

La recepción de esta película por parte de la Junta de Censura y su fracaso comercial contrastan con el reconocimiento de otros sectores de la crítica. La película fue prohibida por dos años y recortada en nueve escenas para su proyección pública en 1966. Entre las escenas recortadas se encontraban: la explotación de un sacerdote a sus feligreses para construir una iglesia; “el lanzamiento de unos locos del manicomio por exceso de locos”; la destrucción de un rancho por una retroexcavadora y el desalojo de los habitantes del barrio por parte de una firma urbanizadora para construir allí casas nuevas, o el abandono de un niño pobre en el entierro de Clemente (Nieto, Moreno y Torres, 2005). La censura evidencia una actitud conservadora y preocupada por el control de la imagen pública del país, centrada en identificar los ataques a la institucionalidad y ávida de pescar mensajes “inmorales” o políticamente peligrosos. La influencia de la religión católica es evidente y la censura opera en los mismos sentidos que documenta Orielly Simanca Castillo (2004) para el caso de Medellín. Se trata de la preservación de la cara pública, y de la negación de la disidencia y la faceta vergonzante de nuestras ciudades.

De acuerdo con Andrés Caicedo (1999), la mayor censura es la autocensura de la crítica, que desprecia esta y otras películas por sus errores técnicos, olvidando sus virtudes fotográficas y argumentales. Su mayor valor estaría en lo que representaba esta película como una posibilidad de un cine de ficción colombiano, basado en la realidad de las ciudades y desprendido de los formatos comerciales del melodrama. *Raíces de piedra* es una película con vocación de documental sobre la pobreza y es sin duda un antecedente de *Chircales*, pero lo más interesante sería “su extensión lógica: la cultura de la locura y de la crueldad” (p. 284). Arzuaga construye una reflexión so-



bre las contradicciones sociales y psicológicas del hombre moderno, donde están presentes la vida nerviosa, la distancia en las relaciones y la indiferencia con el dolor ajeno, propias de las grandes ciudades. Aunque está presente la solidaridad de los vecinos y la compasión del ladrón, la ciudad fílmica de Arzuaga no cae en la idealización de lo tradicional; la solidaridad, la compasión e incluso los remedios para la locura que le aplican a Clemente aparecen como esfuerzos vanos, incapaces de compensar los conflictos de la vida urbana en una gran ciudad.

CHIRCALES: MÁS QUE UN DOCUMENTAL, UNA ETNOGRAFÍA AUDIOVISUAL

Según King (1994), *Chircales* hace parte de la segunda corriente de cine en Colombia, relacionada con productores independientes y con frecuencia comprometida con ideales políticos de izquierda. Sin embargo, así como *Raíces de piedra* no puede ser catalogada como una película comercial simplemente por haber sido realizada por alguien comprometido con la publicidad, la película de Rodríguez y Silva tampoco cabe exactamente en la clasificación de “nuevo cine” simplemente por su tema y perspectiva política. Sería más apropiado ver esta película como pionera en la etnografía urbana en Colombia, para no entenderla únicamente como una pieza documental o sólo como “patrimonio fílmico”⁸.

⁸ Sobre la obra de Silva y Rodríguez, ver el catálogo de la retrospectiva integral de sus trabajos llevada a cabo en diciembre de 2008 en la Cinemateca Distrital: *Jorge Silva-Martha Rodríguez, 45 años de cine social en Colombia* (Becerra y Ramírez, 2008) y muy particularmente la recopilación bibliográfica, tal vez la más completa sobre los autores al día de hoy. (N. del E.)

La realización de *Chircales* tomó más de cinco años, desde el comienzo del trabajo de campo hasta el montaje final del documental, y combinó técnicas de investigación etnográfica con los recursos de la producción audiovisual. La película de Rodríguez y Silva presenta un panorama detallado de aspectos importantes en la vida diaria de la familia Castañeda, interpretada a través de la crítica marxista a las condiciones sociales de los habitantes. Hay un trabajo minucioso y bien pensado de contraste entre imágenes y sonido, en donde se incorporan descripciones, análisis, fragmentos de radionovelas y alocuciones de presidentes, al mismo tiempo que las imágenes que registran las condiciones de vida y trabajo de la familia son utilizadas como recurso fáctico que busca contradecir los discursos oficiales o cuestionar el poder de la Iglesia.

Un ejemplo de lo anterior es la secuencia de la producción de los ladrillos: allí se muestra a una mujer armando los ladrillos con sus manos embarradas y de rodillas en el suelo, y al mismo tiempo se escuchan fragmentos de una radionovela donde la antagonista habla de su competencia con otra mujer por conquistar el amor de un hombre. De la misma forma, hacia el final del documental se escucha la voz de un sacerdote mientras vemos secuencias del entierro de un hombre pobre donde se habla del descanso del sufrimiento en esta vida y la promesa de la resurrección. El espectador no puede evitar pensar en que no tiene sentido resucitar para volver a vivir en las condiciones materiales de vida que el documental nos ha presentado. El contraste entre la “imagen fáctica” que nos presenta la secuencia de la producción de ladrillos y las voces sobrepuestas sin imágenes correspondientes, genera el efecto de crítica de lo que nos dicen las voces, debido a la jerarquía superior de la imagen como “evidencia real”. El



(ESCENAS DEL TRABAJO Y LA VIDA EN
LOS CHIRCALES DE BOGOTÁ, EN *RAÍCES DE
PIEDRA*, 1963)

montaje nos impone la imagen como crítica de los discursos del Estado, los medios de comunicación y la Iglesia.

De manera complementaria, hay secuencias en las que se revela la sensibilidad etnográfica de los productores sin dejar de lado las intenciones políticas, también valiéndose del montaje de sonido e imagen. Una de ellas se refiere al proceso final de producción de los ladrillos, cuando se mencionan las enfermedades producidas por la cocción en los hornos y al mismo tiempo escuchamos un pito ensordecedor, aparentemente producido con el feedback de un micrófono. La secuencia siguiente se refiere a las mujeres de la familia Castañeda haciendo un gran esfuerzo por conseguirle un vestido de primera comunión a

Leonor, una de las doce hijas del matrimonio, mientras de fondo suena una música religiosa. Pasamos de la tensión al consuelo de las creencias y las alegrías efímeras, aunque eso sea dentro de la contradicción que supone tener un pequeño lujo en medio de la pobreza.

Raíces de piedra y *Chircales* se centran en la experiencia urbana de personas pobres, deserrados, migrantes urbanos que ayudaron a construir la ciudad moderna y que muy difícilmente tendrían lugar en un catálogo sobre patrimonio arquitectónico. Está desdibujada la conexión entre los monumentos urbanos que pueden patrimonializarse, la dimensión cotidiana de su construcción y los conflictos sociales y personales de quienes trabajan en la construcción de edificios. Lo que se resalta



son los diseños de arquitectos de renombre, y cuando se lamenta la pérdida de un edificio, esto ocurre gracias a que ha sido objeto de una división de lo sensible que lo vincula a patrones estéticos hegemónicos junto con su gestor intelectual; el patrimonio siempre tiene nombres. En contraste y mientras el patrimonio vuelve protagonistas y casi únicos a los agentes no-humanos (los edificios o el objeto película), la ciudad fílmica elabora un ensamblaje de imágenes, objetos, personas y experiencias particulares o generalizadas, pero anónimas.

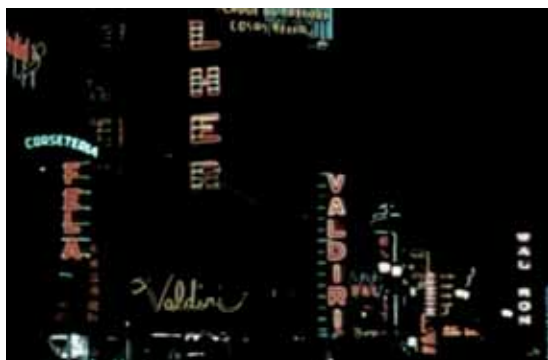
Podemos precisar ahora una diferencia conceptual importante: la *ciudad patrimonial* corresponde al orden de los edificios, los lugares, la ciudad material y la fijación; por su parte, la *ciudad fílmica* involucra prácticas, gestos, personas, edificios, máquinas, emociones, sentidos y, en general, la vida urbana en funcionamiento, en movimiento constante. La ciudad patrimonial como memoria institucionalizada, y de acuerdo con el tiempo glacial que le es más afín, es visible en imágenes estáticas, normas y definiciones; en suma, en objetos más fijos o lentos que las dinámicas cambiantes de la experiencia urbana. La ciudad fílmica es afín a la imagen en movimiento, los cambios de sentido y las dinámicas y ritmos estables pero cambiantes de la vida diaria. No se trata de una oposición entre lo fijo y lo fluido –porque la ciudad patrimonial también cambia, aunque lo haga a la velocidad del tiempo glacial–, sino más bien de un contraste entre velocidad y lentitud, y sobre todo, entre la fijación temporal de la lógica patrimonial que clasifica, define o sanciona, y las movibilidades de los ritmos urbanos y los relatos audiovisuales.

Sin embargo, desde la perspectiva de la cara pública o vergonzante de la ciudad, no hay una oposición correspondiente entre la ciudad fílmica como sinónimo de ciudad de los pobres y la ciudad patrimonial como ciu-

dad de la élite. En contraste con los casos de *Raíces de piedra* y *Chircales*, la ciudad fílmica puede privilegiar también la “cara pública” de la ciudad, mediada por concepciones estéticas y una división de lo sensible que pone en primer plano una ciudad moderna y móvil. Aunque en esto coincida con la ciudad patrimonial, es imposible que la cara vergonzante emerja como patrimonio, precisamente porque se encuentra más allá de aquello que la legislación sanciona como susceptible de patrimonialización. Esta complejidad aumenta si atendemos a las dinámicas urbanas y los ritmos cotidianos que, sin llegar a ser “apolíticos”, no pueden reducirse a instrumentos propios de uno u otro discurso o una u otra ideología (Blomley, 2011). Detengámonos a continuación en una película que elabora audiovisualmente estos flujos y dinámicas, dentro del universo de la ciudad fílmica.

UN DÍA EN LA VIDA DE BOGOTÁ

La presencia de grandes edificios y nuevas avenidas en *Rapsodia en Bogotá*, podría dar para pensar en su cercanía con la fotografía publicitaria o con la versión patrimonial de la ciudad. Sin embargo, aquí las imágenes están en movimiento, no se encuentran abstraídas de su contexto social y cobran sentido en la interacción de construcciones, vías, máquinas, peatones, rostros, paraguas, animales. Lo que *Rapsodia en Bogotá* muestra es el flujo de la vida, el movimiento incesante de la ciudad a través de un día, en una alusión directa a la metáfora de la ciudad como persona. La película es circular, ya que comienza a la madrugada, cuando aún no ha salido el sol, y termina al amanecer del día siguiente; esta



(AVISOS DE NEÓN EN RAPSODÍA EN BOGOTÁ, 1963.)

perspectiva hace eco de un “ojo etnográfico” que busca captar la vida cotidiana de la ciudad en sus condiciones “naturales”.

Esta película es un importante referente para aproximarse al anonimato urbano y a la multiplicidad de experiencias que implica la ciudad fílmica, así como a las formas de la ciudad comenzando la década de los sesenta. A diferencia de la mirada microsociológica que construyen *Chircales* y *Raíces de piedra*, *Rapsodia en Bogotá* apuesta por una perspectiva integradora y general, principalmente de la cara pública de la ciudad moderna. Se mueve a medio camino entre la visión panorámica del urbanismo y la percepción de un habitante cualquiera circulando por las calles de la ciudad. Combina constantemente distintos planos, desde los paneos y panorámicas generales hechas desde altos edificios, hasta detalles en primerísimos planos de rostros, automóviles, manos, máquinas, luces de neón.

La película apela a estrategias de montaje muy efectivas que funden forma y contenido en la velocidad; una de ellas es la colección de objetos por medio de tomas muy breves con un tema reiterado: secuencia de colección de buses, secuencia de colección de carros, secuencia de colección de edificios, secuencia de colección de personas, secuencia de colección de parabrisas, secuencia de colección de paraguas, de avisos de neón, de caras... Esta estrategia muestra también una diversidad que mantiene ciertos patrones de conducta, como caracterizando la “personalidad de la ciudad” a partir de movimientos reiterados, rutinas y esquemas de comportamiento repetidos –otra evidencia del “ojo etnográfico” de Arzuaga–. En esta película se perfila cierto “conocimiento metropolitano” que denota aquellos saberes cotidianos que les permiten a los habitantes de una ciudad sobrevivir en ella y que se basan en un conocimiento com-





1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10a.



10b.



10c.

(DIVERSAS ESCENAS DE *RAPSODIA EN BOGOTÁ* DE 1963, DONDE PUEDEN APRECIARSE: 1. LA CALLE 26 HACIA EL ORIENTE Y EL ANTIGUO EDIFICIO DE PANAUTOS. 2. LA CARRERA SÉPTIMA A LA ALTURA DE LA CALLE 26. AL FONDO SE PUEDEN VER EL CINEMA OLYMPIA Y LAS RESIDENCIAS COLÓN. 3. UN GATO CRIOLLO SOBRE UN TEJADO Y AL FONDO LAS CÚPULAS DE LA IGLESIA DEL BARRIO LAS CRUCES. 4. UNA SEÑORA CAMINANDO POR LA CALLE 44 EN EL BARRIO SANTA TERESITA, DE TEUSAQUILLO. 5. UNA PANORÁMICA DEL SEMINARIO MAYOR DE BOGOTÁ. 6. CASAS MODERNAS HACIA EL SECTOR DE EL CHICÓ. 7. CASAS ANTIGUAS EN EL CENTRO DE LA CIUDAD. 8. ESQUINA DE LA BOLSA DE BOGOTÁ. 9. LA CARRERA SÉPTIMA CON CALLE 15. 10. DIVERSOS HABITANTES DE LA CIUDAD.)

partido de los lugares y su sentido, los ritmos de actividad y las pautas de identidad que distinguen y asocian entre sí a esos individuos (Rotenberg, 2002).

Es evidente que en *Rapsodia en Bogotá* no está toda la ciudad, como no lo está en *Chircales* o *Raíces de piedra*. Aun juntándolas, la ciudad fílmica que ellas constituirían seguiría siendo parcial. En este sentido, es exagerado afirmar que la mirada de Arzuaga logró captar “la esencia” de la condición urbana de Bogotá al captar cosas como la explotación de sus habitantes, su resignación y su indiferencia (Durán, 2006). Una afirmación así resalta sólo una parte de la obra de Arzuaga, reduce la vida urbana a una “esencia” completamente negativa y olvida la gran importancia que tiene para las personas, incluso para las más pobres, la cara pública del lugar donde viven; en este caso, se trataba de nuevas avenidas, nuevos edificios, la vida nocturna, la fascinación local con los cambios de la ciudad y las costumbres de aquellos años.

Lo más característico de *Rapsodia en Bogotá* es el movimiento constante de la ciudad y su velocidad, a la que sin embargo, vista desde hoy, percibimos diferente: nos parece que era menos densa, menos caótica, menos veloz. Pero como todo lo que se refiere a la velocidad, ésta depende del punto de vista y es relativa a las velocidades a que está habituado el ojo que observa. En un documental urbano como *Manizales City* (Restrepo, 1925), que antecede en cuatro décadas a la pieza de Arzuaga, la ciudad que vemos es de otro orden. Aunque está presente el movimiento como un eje central, con automóviles, arrieros y mulas en las calles, peatones circulando y celebraciones públicas como carnavales y corridas de toros, no se trata de una ciudad tan veloz y fragmentada como la que empieza a perfilarse en el cine de Arzuaga. Ambas muestran la vida cotidiana

en las calles, pero Arzuaga hace de ella su asunto central; *Manizales City* da primacía a las evidencias del progreso y la cultura (edificios, lugares y personajes públicos), y utiliza una mirada más fotográfica y patrimonial, desde el uso de la cámara hasta el montaje final; se trata más de una revista fílmica que de un relato fílmico como el de Arzuaga.

Dos referentes de comparación casi obli-gada en el caso de *Rapsodia en Bogotá* son *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1928), de Walter Ruttmann. De nuevo, la velocidad y el ritmo resultan centrales, y se refieren tanto al montaje de las películas como a las velocidades y ritmos que las imágenes en movimiento muestran; las tres cintas son piezas centrales de las ciudades fílmicas que ellas ensamblan. Aunque podría argumentarse que Bogotá no era tan populosa, veloz e industrial como Berlín o las ciudades rusas que muestra Vertov, lo cierto es que para 1962 hacía ya casi dos décadas que la ciudad estaba en un proceso de construcción de avenidas, autopistas y aeropuerto, que son evidencia de la gran importancia de la aceleración y las movi-lidades mecánicas veloces y flexibles del automóvil y el avión⁹. Berlín y las ciudades rusas de los años veinte eran ámbitos urbanos de movi-lidades mecánicas más pesadas e inflexibles: el ferrocarril y el tranvía, mientras que *Rapsodia en Bogotá* es evidencia de un modelo de ciudad

⁹ Algunos ejemplos de este proceso son la construcción de la Avenida de las Américas (1948), la primera avenida construida completamente bajo los parámetros del urbanismo moderno, para conectar la ciudad con el Aeropuerto de Techo; la Carrera Décima (1945-1960), que supuso una reforma urbana profunda que derribó varias cuadras del centro colonial de la ciudad para introducir una avenida moderna que privilegiaba la velocidad de la circulación de automóviles; la desaparición del tranvía en 1951, que supuso la hegemonía de los autobuses; la construcción de la Autopista Norte, la Autopista Sur, los viaductos y la avenida sobre la calle 26, y el aeropuerto El Dorado, entre muchas otras obras.



muy diferente, ya comprometida con el automóvil y el nefasto sistema de transporte público basado en autobuses privados que persiste hasta hoy. A pesar de las similitudes estéticas y estructurales de las tres películas, y del tema común de la velocidad y los ritmos urbanos, se trata de ciudades fílmicas bien distintas.

En estos ejemplos se observa la relativa autonomía que cobran los flujos urbanos en la vida moderna al configurarse como sistemas, pero también el papel del cine como medio para consolidar una manera de percibir y entender la experiencia urbana. De esta forma, si bien “el cine [fue] el medio que instruyó a la visión humana en los valores sensoriales de velocidad e intensidad” (Barber, 2006, p. 17), dichos valores sensoriales se configuran también en nuestra participación diaria en los ritmos urbanos y las movibilidades cotidianas. Se trata de una auténtica co-producción social de formas de percepción, representación y valores sociales compartidos; la velocidad y las tensiones que componen nuestra experiencia en el mundo moderno están presentes en el ensamblaje de nuestras ciudades fílmicas. Durante los años cincuenta y sesenta Bogotá se aceleró aun más de lo que venía acelerándose desde el comienzo del siglo XX, y la mirada extranjera de Arzuaga es capaz de ver y valorar en ella lo que para los habitantes empezaba a ser evidente y pasaba desapercibido. *Rapsodia* no solo es una oda a la ciudad, sino que elabora una mirada estética local sobre los valores de la velocidad y la intensidad.

Las virtudes del cine de Arzuaga no tienen precedentes en nuestro cine, pero no puede afirmarse que se trata del “primer encuentro sincero y moderno del cine colombiano con sus ciudades” (Durán, 2006, pp. 51-52). Además de *Manizales City*, existen otras películas de los años veinte que muestran algunas de las ciudades del país más importantes de ese

entonces y que difícilmente podrían calificarse de “no modernas” o “no sinceras”¹⁰. Me temo que en el calificativo de “moderno y sincero” utilizado por Durán, prevalece más un juicio moral que una categoría conceptual que sintetice las características del cine de Arzuaga. Es indispensable abandonar este tipo de lecturas moralizantes para adquirir una visión más completa y equilibrada de la condición de Bogotá como ciudad y lugar de la vida urbana en estas décadas de cambio, así como de las características de nuestro cine.

Rapsodia en Bogotá presenta una ciudad que integra diferencias y velocidad. La intención de totalizar la experiencia urbana en la dinámica de la vida de una persona no deja de lado las tensiones y deja entrever partes de la cara vergonzante de la ciudad: la secuencia en la plaza de mercado de la Plaza España denota cierto caos en el uso del espacio público; las luces de neón anuncian tiendas importantes de ropa y vestidos en la carrera 13, pero también griles, tabernas y “chicas”; la velocidad de la circulación de buses y automóviles en las calles es característica de una ciudad progresista, pero también es amenazante para peatones y conductores; los edificios altos son estéticamente fascinantes, pero también generan un mareo similar al de Clemente en *Raíces de piedra*, antes de caer tumbado y convulsionar en medio de la pasividad de los peatones. De nuevo, el tema aquí

¹⁰ Me refiero concretamente a películas como *Manizales City* (1925), *Bajo el cielo antioqueño* (1925) o *Alma provinciana* (1926), tres películas del periodo silente en las que se puede ver la coexistencia de la ciudad señorial, la ciudad letrada y la ciudad progresista, sin que pueda trazarse claramente una diferencia entre “lo tradicional” y “lo moderno”. Aunque los conceptos de moderno, modernidad y modernización son centrales en las lecturas del urbanismo, la arquitectura o la historia urbana, considero que en muchos casos ellas deben ser explicadas en el contexto de su aplicación antes que darlas por descontadas, ya que en muchos casos ocultan más de lo que explican (Salazar Arenas, 2012b).

no es la desolación, el abandono, la pobreza o la crueldad, sino la velocidad y el movimiento, temas auténticamente urbanos.

LO QUE LA IMAGEN OCULTA CUANDO MUESTRA

Las fotografías de Bogotá tomadas por Orduz, Beer y González publicadas en los diarios o revistas de la época, o realizadas con ese objetivo, tienden a mostrar una versión pública que resalta los personajes célebres o la espectacularidad de la vida moderna. Pero ante todo, se trata de una ciudad-modelo que se construye en la imagen fija de la fotografía; un instante que muestra fragmentos de algo que en realidad es un flujo constante. En este juego, queda oculta o marginada la imagen de la ciudad que hizo posible que existiera la ciudad moderna; esta es la ciudad que sí vemos en *Chircales* y *Raíces de piedra*. Si no nos dijieran o si no supiéramos que todas las imágenes de las producciones de Rodríguez, Silva y Arzuaga se refieren a la misma ciudad que retratan Orduz o González, con seguridad las veríamos como algo desconectado; las percibiríamos como ciudades distintas que quizás no pueden coexistir. En este efecto engañoso es decisiva la mirada del fotógrafo, que selecciona o privilegia ciertas imágenes e ignora o relega otras, pero también el papel del medio mismo; como hemos visto, la fotografía es más afín a la ciudad patrimonial, mientras la imagen en movimiento constituye parte de una ciudad móvil. Se trata de la misma dinámica de la memoria que afecta tanto la construcción de relatos o historias, como la producción de imágenes fijas o en movimiento: toda producción de memoria implica también un ejercicio de olvido.

Chircales y *Raíces de piedra* tienen, cada una a su manera, un importante valor para entender mejor el tipo de ciudad que estaba generando el proceso de crecimiento acelerado de los cincuenta y los sesenta. Se trataba de una ciudad en medio de una mutación irrefrenable y de una sociedad tendiente a la masificación, que reforzaba y acentuaba las distancias entre ricos y pobres sin disolver las relaciones desiguales de poder de la sociedad señorial que venía del siglo XIX. Una modernidad paradójica en la que los edificios, los automóviles, las autopistas o la democracia conviven con profundas creencias católicas conservadoras y relaciones de poder casi feudales (como lo muestra *Chircales*); donde la medicina moderna es lo ideal, pero por ser inalcanzable para los pobres, coexiste con la medicina tradicional campesina (como en *Raíces de piedra*). Sin duda, aquí hay hibridaciones culturales de gran importancia, que se hacen visibles cuando comparamos la fotografía y las películas, y las leemos en su contexto histórico y social.

Los recursos técnicos y estéticos, así como las intenciones de *Raíces de piedra* y *Chircales*, son distintos, pero coinciden en enfocarse en aquello que suele ser ignorado cuando se celebra la espectacularidad de la modernización. Mientras *Chircales* se concentra en resaltar, por medio del realismo del documental, las condiciones materiales de explotación y pobreza de las familias de migrantes campesinos, *Raíces de piedra* ahonda en las consecuencias psicológicas y dramáticas de la pobreza. Su apuesta consiste en mostrar “otro mundo”, aquel que no se ve en las calles modernas ni en los edificios del centro de la ciudad, una parte de la trastienda que soporta, hace posible y visible la cara pública.

Arzuaga muestra edificios y evidencias del progreso material de la ciudad en *Rapsodia en Bogotá*, aunque sin caer en la propaganda o el



simple elogio de lo moderno. Hay gran cercanía de este corto con las fotografías de González y Beer conjugadas, como si Arzuaga las pusiera en movimiento. Sin embargo, lo que está quieto se presta para la mirada patrimonial porque su sentido puede ser controlado mejor y es más afín a las prácticas y el “tiempo glacial” del Estado-Nación. Lo que se mueve, y sobre todo si lo hace velozmente, difícilmente puede patrimonializarse porque sus sentidos se deslizan con el tiempo, y entonces es cuando surge la duda sobre lo que puede ser patrimonio cuando hablamos de películas y ciudades. Mi propuesta en este texto ha sido diferenciar la ciudad patrimonial de la ciudad fílmica, ya que construyen formas de memoria distintas: una lenta, glacial, oficial y detenida en imágenes fotográficas; la otra, más dinámica y cada vez más veloz, en un flujo constante.

La lectura de las fotografías y las películas muestra cómo la segregación socioespacial de la ciudad en norte-rico y sur-pobre, que es tan evidente para nosotros en la actualidad, en los cincuenta y sesenta apenas estaba surgiendo en los imaginarios y las narraciones, aunque esa escisión ya estaba presente en el territorio. Posteriormente encontraremos en el cine colombiano de los noventa no solo esta segregación socioespacial claramente establecida en los relatos fílmicos, sino una moralización del espacio urbano (Salazar, 2012a). ¿No será que el patrimonio urbano está también atravesado por estas moralizaciones de la ciudad? ¿Qué hay de “patrimonial” al sur de la ciudad? ¿Esto no revela la reiteración de unos criterios hegemónicos sobre lo que merece ser conservado y lo que no merece ser recuerdo o monumento para el Estado? ¿No está el patrimonio urbano también atravesado por su “moralización” y por una idea de “cara pública” visible y patrimonial, y “cara vergonzante”, invisible o ignorada?

El cine es un recurso invaluable para acceder a una parte importante de la vida urbana en diferentes momentos del siglo XX y así constituir una memoria que no dependa solamente de la versión oficial del patrimonio. La noción de ciudad fílmica permite conjugar las dos versiones de lo patrimonial en el cine. La película-patrimonio y las imágenes de edificios-patrimonio se sitúan así en un contexto más amplio: el de la ciudad con sus contradicciones y tensiones, donde no todo lo que se deriva del progreso es efecto deseado de la planificación, ni motivo de orgullo. No hay una “dialéctica” entre una y otra cara; ambas son constitutivas de la ciudad y representan más bien ambivalencias que evidencian el carácter construido y de ensamblado de las ciudades fílmicas y la experiencia urbana.

REFERENCIAS

- Alcaldía Mayor de Bogotá (2005). *Paul Beer. Metamorfosis de una ciudad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá - Museo de Bogotá.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Becerra, S. y Ramírez, J. G. (Eds.) (2008). *Jorge Silva - Martha Rodríguez, 45 años de cine social en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Blomley, N. (2011). *Rights of passage: sidewalks and the regulation of public flow*. Nueva York: Routledge.
- Braun, H. (2007). La ciudad de las palabras. En G. González y A. C. Mejía (Eds.), *Bogotá, años 50. Fotografías de Sady González* (pp. 59-74). Bogotá: Revista Número.
- Caicedo, A. (1999). *Pasado el meridiano y Raíces de piedra* de José María Arzuaga. En A. Caicedo, L. Ospina y S. Romero Rey (Eds.), *Ojo al cine* (pp. 283-292). Bogotá: Norma.
- Congreso de Colombia (11-03-2008). *Ley 1185 de 2008. Por la cual se modifica la ley 397 de 1997 -ley general de cultura- y se dictan otras disposiciones*.
- Del Castillo, J. C. (2003). *Bogotá. El tránsito a la ciudad moderna (1920-1950)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Del Castillo, J. C., Urrea, T., Salazar, J., Carrasco, R., Cortés, R., Espinosa, L., Mondragón, S. y González, M. (2008). *Bogotá años 50, el inicio de la metrópoli*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) (1954). *Censo de población 9 de mayo de 1951. Decreto Ley 1905 de 1954*. Bogotá: DANE.
- Durán Castro, M. (2006). Bogotá en la mirada de José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 8, 40-53.
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Gedisa.
- Giddens, A. (1998). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Nueva York: Anchor Books.
- Gómez, S. M. (2006). La política de la mirada. Representaciones de Bogotá en las guías turísticas de los treinta. En N. Gualteros (Ed.), *Itinerarios urbanos. París, La Habana, Bogotá: Narraciones, identidades y cartografías* (pp. 77-105). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- González, G. y Mejía, A. C. (2007). *Bogotá, años 50. Fotografías de Sady González*. Bogotá: Revista Número.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Latour, B. (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. En M. Domènech y F. J. Tirado (Eds.), *Sociología simétrica* (pp. 109-142). Barcelona: Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.
- Ministerio de Cultura (06-08-2009). *Decreto 2941 de 2009. Por el cual se reglamenta parcialmente la ley 397 de 1997 modificada por la ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al patrimonio cultural de la nación de naturaleza inmaterial*.
- Nieto, J., Moreno, J. A. y Torres, R. A. (2005). *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Pedraza, Z. (2008). La tenaz suramericana. En S. Castro-Gómez, Santiago y E. Restrepo (Eds.), *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX* (pp. 172-203). Bogotá: Centro Editorial Javeriano - Instituto Pensar.
- Rancière, J. (2011). *La división de lo sensible. Estética y política* [Versión electrónica]. Recuperado el 25/ago/2011, de <http://es.scribd.com/doc/6632390/Jacques-Ranciere-La-Division-de-Lo-Sensible>.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (2008). "Chircales". Recuperado el 11/feb/2012, de http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Chircales_%281971%29.html
- Rojas, D. (2003). Cine colombiano: Uno se mira para verse. En Ministerio de Cultura. *Medios y Nación: historia de los medios de comunicación en Colombia. VII Cátedra anual de historia "Ernesto Restrepo Tirado"* (pp. 380-410). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas Morales, E. (1969). *Población del país según el censo de 1964. Estimada a 15 de julio de 1968. Tasas de crecimiento por secciones y municipios*. Bogotá: DANE.
- Romero, J. L. (1999). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rotenberg, R. (2002). The metropolis and everyday life. En G. Gmelch y W. Zenner (Eds.), *Urban life. Readings in the anthropology of the city* (pp. 93-105). Long Grove: Waveland Press.
- Salazar Arenas, O. I. (2012a). La movilidad espacial y la ciudad en el cine colombiano a finales del siglo XX. En M. S. Hering Torres y A. C. Pérez Benavides (Eds.), *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates* (pp. 193-218). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Salazar Arenas, O. I. (2012b). *La vida urbana en las ciudades fílmicas colombianas de los años veinte*. Manuscrito no publicado, contribución para el proyecto "Ensamblado en Colombia. Producción de saberes y construcción de ciudadanías", Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Saldarriaga R., A. (2000). *Bogotá siglo XX: Arquitectura, urbanismo y vida urbana*. Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación Distrital.
- Scott, J. (1998). *Seeing like state. How certain schemes to improve human condition have failed*. New Haven: Yale University Press.
- Simanca Castillo, O. (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica*, 28, 81-104.
- Simmel, G. (1977). Disgresión sobre la sociología de los sentidos. En *Sociología: Estudios sobre las formas de socialización* (pp. 676-695). Madrid: Revista de Occidente.
- Simmel, G. (2001). Las grandes urbes y la vida del espíritu. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (pp. 375-398). Barcelona: Península.
- Torres, A. (1993). *La ciudad en la sombra. Barrios y luchas populares en Bogotá 1950-1977*. Bogotá: CINEP.
- Urry, J. (2000). *Sociology beyond societies. Mobilities for the Twenty-first Century*. Nueva York: Routledge.





(INTERIOR DEL AUDITORIO JORGE ENRIQUE MOLINA, CONOCIDO ANTERIORMENTE COMO EL TEATRO MÉXICO. 2012.
FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)

los cinemas
bogotanos:

**LOS EDIFICIOS
DE LA
HECHICERA
CRIATURA**

LUIS ALFREDO BARÓN LEAL

I. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: LAS NIEVES DE PELÍCULA

4,3,2,1

A finales del siglo XIX y principios del XX, los bogotanos sentirían un alud de significativos cambios que modificarían su vida cultural y social. Como lo indicó el historiador Mejía Pavoni (2000) en *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá 1820-1910*, Bogotá durante todo el siglo XIX preparó el camino para cambiar su imagen colonial por una imagen moderna, y fue así como un habitante nacido a principios de siglo conocería una ciudad y a finales se daría cuenta de cambios significativos. Esos cambios son los que Mejía llama “los nuevos signos” que alteraron el paisaje urbano colonial, al cual le fueron apareciendo elementos que le eran extraños. La presencia del Capitolio Nacional a medio construir y la estatua de Bolívar apenas se notaban, desde mediados de siglo, como algo diferente. Fue durante las tres últimas décadas del siglo XIX cuando se multiplicaron los nuevos signos de una ciudad colonial que empezaba un lento tránsito para adaptar una imagen de ciudad moderna.

Estos nuevos signos serían la aparición de esculturas públicas en homenaje a héroes patrios; el cambio de los nombres de plazas y calles coloniales por nombres republicanos; la transformación de plazas en parques y al mismo tiempo la construcción del primero de ellos: el Parque del Centenario (1884); la aparición de edificios especializados en funciones civiles: instituciones políticas, mercados públicos, sedes bancarias y pasajes comerciales como el Pasaje Rivas, el Pasaje Hernández y el Bazar Veracruz (este último muy importante en nuestra historia de las salas de cine); la tecnificación de servicios como el

acueducto, la aparición de la luz eléctrica y la puesta en marcha del primer sistema público de transporte como el tranvía de mulas; el desarrollo de Chapinero como el primer barrio suburbano de la ciudad, que rompió con el casco urbano colonial, y finalmente, para nuestro especial interés, la aparición de nuevos lugares y formas de diversión y socialización, como el Gun Club (1884), el Hipódromo de La Magdalena (1892) y el Polo Club (1896) –donde se practicaban deportes como la cacería, las carreras de caballos, el polo, el fútbol y el ciclismo–, y otros dedicados al entretenimiento, como los teatros Colón y Municipal. En este último fue donde se proyectó por primera vez un importante signo de cambio cultural en la diversión: el cine.

Los juegos mecánicos, los deportes, el teatro, la ópera y el cine, entre otras entretenimientos, modificaron sustancialmente el uso del tiempo libre en la ciudad. Desde la Colonia, la Iglesia y las autoridades civiles habían pretendido controlar el uso del tiempo libre y los espacios privados por medio de restricciones. Sin embargo, los santafereños no cumplían a cabalidad con las prohibiciones, pues se las ingeniaban para reunirse y poner en práctica entretenimientos legales e ilegales, especialmente durante las frías noches bogotanas. Así que el cine no fue la puerta de entrada para las diversiones nocturnas; ya había una clandestinidad que lo hacía. Simplemente el cine ofreció una entretenimiento más atractiva a una ciudad que prácticamente vivía solo doce horas. Las entretenimientos que practicaban nuestros ludópatas antepasados eran los naipes, el truco (una especie de billar), los dados, los juegos de damas, las tablas reales, los chaquetos, el ajedrez y un juego que se llamaba bisbís (Fundación Misión Colombia, 1988), y a finales del siglo XIX y principios del XX, las nuevas

(TEATRO MUNICIPAL DE BOGOTÁ 1938, SMOB - ARCHIVO JVOR, I-10A.)



actividades deportivas, como las carreras de caballos, el polo, el fútbol y el ciclismo.

Las fiestas especiales, como juras y carnestolendas, también formaron parte de las entretenciones de los bogotanos, pero de una forma más eventual. Así mismo, de manera ocasional se daban representaciones teatrales desde la Colonia en diferentes escenarios temporales, hasta la aparición del Teatro El Coliseo (1792), posteriormente llamado Maldonado (1840), que ocupó el mismo lugar donde se edificó cien años después el actual Teatro Colón (1892). Este escenario junto con el Teatro Municipal (1890) se convirtieron en los principales espacios de entretenimiento de la ciudad a finales del siglo XIX, especialmente para las clases acomodadas que disfrutaban de obras de diversas compañías teatrales, de ocasionales temporadas de ópera y ulteriormente de cine.

Respecto del uso del tiempo libre y las diversiones, el Correo Nacional publicó en 1897 una curiosa nota:

Pocas veces la capital de la república había disfrutado de tantos y variados espectáculos, como aquellos que se ofrecen en la actualidad... Hablamos de esos espectáculos públicos a los cuales se concurre mediante el pago de la respectiva localidad. Se dice que Bogotá es una ciudad pobre, en la cual nadie gana con que vivir, y que la vida es de reclusión y de escasez... aquí todos, ricos y pobres tienen modo de echarse un cuarto a las espaldas, y gastar, bien sea unas pesetas o un centenar de duros en divertirse... Bogotá se divierte: ópera, cinematógrafo, toros y zarzuela, he aquí bastante campo para matar la aburrición (como se cita en Álvarez, s. f., p. 52).

El cine errante: del teatro al parque, del parque al salón, del salón a la sala

De acuerdo con la historiografía sobre el cine en Colombia, la primera vez que se proyectó cine en Bogotá fue un 1 de septiembre de 1897 en el Teatro Municipal. Pero el historiador Alfredo Iriarte indica que la ciudad tuvo el privilegio de conocer algo que él llamó "paleocine", según una nota que apareció en el periódico Los Hechos el 14 de marzo de 1894:

Con verdadero gusto hemos visto que el artístico kiosco de la cámara oscura que había en Chapinero ha sido trasladado al hermoso Parque del Centenario. Se ha formado una verdadera romería de familias que van a gozar diariamente de las espléndidas vistas animadas que presenta el mágico lienzo del kiosco... (Fundación Misión Colombia, Tomo Siglo XIX, 1988, p 95)¹

Desde 1897 hasta 1912, Bogotá no contaría con un lugar exclusivo para cine. Las proyecciones se alternarían entre espacios al aire libre y edificios de diverso tipo adaptados para el efecto. El Teatro Municipal fue el primero de ellos. Se construyó en un terreno aledaño al Observatorio Astronómico, cedido por el municipio al empresario italiano Francisco Zenardo, quien encargó al arquitecto colombiano Mariano Sanz de Santamaría² y al italiano Mario Lambardi el diseño de la obra. El escenario medía 12,60 metros de fondo y tenía capacidad para mil especta-

¹ Esta nota se hace efectiva teniendo en cuenta únicamente la técnica del movimiento. "Cine", del griego kine = movimiento (Fundación Misión Colombia, 1988).

² Mariano Sanz de Santamaría es considerado el primer arquitecto nacional que tuvo Bogotá, aunque realizó sus estudios de arquitectura en Europa, en la Escuela Real de Weimar (Alemania) y posteriormente en el Politécnico de Aquisgrán, donde en 1890 obtuvo el grado de profesor de arquitectura (Corporación La Candelaria, 2007).



(DETALLE DEL PLANO TOPOGRÁFICO ACOTADO DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ, DONDE SE PUEDE OBSERVAR LA ADAPTACIÓN DEL TERRENO DEL BOSQUE DE LOS HERMANOS REYES EN PARQUE, HACIA 1908. PLANO DE MANUEL JOSÉ PEÑA, 1908. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

res (Corporación La Candelaria, 2004). Fue el primer edificio público de Bogotá que tuvo energía eléctrica y el primero en proyectar una película de cine. El hecho de que contara con este “nuevo signo de modernidad”, la electricidad, le garantizó el privilegio de realizar la primera proyección. El empresario barranquillero Ernesto Vieco y su Compañía de Variedades fue quien dio esta primera función en el Municipal, con una máquina de cinematógrafo que los cronistas locales calificaron como una “hechicera criatura”. A partir de entonces en este espacio se proyectarían numerosas películas (Nieto y Rojas,

1992). De manera desafortunada, el edificio sería estúpidamente demolido en 1952 para la construcción de los innecesarios aunque bellos jardines del Palacio de Nariño.

Luego de la Guerra de los Mil Días, se adaptó también para cine el Teatro Colón. Ahí, el 26 de enero de 1904, se estrenó un Cinematógrafo Pathé, con el desagrado de los cronistas que se quejaban de la titilación, la mala colocación del aparato y la poca duración de las vistas, anotando además que el teatro no era el lugar más adecuado para el espectáculo. La nota del Correo Nacional (29-09-1897) se tituló:



Descrestasuicidiovistacinematografización
(como se cita en Álvarez, s. f., p. 57).

Como dato curioso para esta etapa primaria de las salas de cine de Bogotá, también aparecen proyecciones en un edificio donde funcionó la Imprenta Nacional, tal como lo indica el Correo Nacional (29-09-1897):

El cinematógrafo se exhibe todas las noches en el local de la Imprenta Nacional (edificio de Santa Clara), es este un espectáculo nuevo para la capital, como que el prodigioso aparato no fue perfeccionado sino hace algunos meses en París. Las vistas que allí se exponen tienen tales caracteres de realidad que el espectador cree realmente presenciar las escenas que en aquellas se desarrollan. El aparato que actualmente funciona en Bogotá es de los más completos en su género, y el público puede asistir a esta diversión por el módico precio de \$1 para los adultos y 50 centavos para los niños (como se cita en Álvarez, s. f., p. 52).

Otras alternativas en Bogotá para la proyección de cine fueron los espacios públicos al aire libre como el Parque de la Independencia y las plazas de San Victorino y Bolívar. En el parque se proyectaron películas desde 1907, probablemente durante la Exposición Agrícola e Industrial Colombiana que se celebró en ese año, lo que permitió que los terrenos del llamado entonces Bosque de San Diego o de los Hermanos Reyes, se adecuaron para uso público.

También en la Plaza de San Victorino se extendieron grandes telones para la proyección de películas, y ya bien entrado el siglo XX, en las plazas de Egipto, de Girardot (Las Cruces) y de Chapinero se realizaron proyecciones nocturnas con motivo de las celebra-

ciones patrias del 20 de julio y del 7 de agosto³. Mientras en el parque se deleitaban las élites, en las plazas se deleitaba el pueblo. En la noche del 19 de julio de 1907, en vísperas de las fiestas patrias del 20 de julio, se cerraron las actividades de ese día con una proyección de cinematógrafo en la Plaza de Bolívar; al respecto se comentó:

(...) la concurrencia fue tan grande en la noche del 19 para asistir a las exhibiciones del cinematógrafo, que puede decirse con toda propiedad que no había espacio para un alfiler. Por las avenidas que a ella desembocan también circulaba una inmensa multitud de los que habían concurrido retrasados al popular espectáculo. Se calcula en diez mil personas las que concurrieron esa noche a la Plaza de Bolívar. Nadie podrá dudar que el cinematógrafo es uno de los más maravillosos inventos modernos, invento si se quiere civilizador pues con él pueden darse objetivamente muchas enseñanzas. Las exhibiciones en los teatros no están desde luego al alcance de todos, cualquiera que sea la cuantía de las entradas, de manera que fue magnífica la idea del Gobierno y de la Junta encargada del programa [de festejos] la introducción en él del número en que se hacían públicas esas civilizadoras al par que admirables exhibiciones. Ellas dieron ocasión a nuestro pueblo para gozar del maravilloso invento, siendo muchos sin duda algunos que nunca antes habrían gozado de él. Esta manifestaciones de cultura, puestas al alcance de todos, substituí-

³ El Tiempo (1928, 19 de julio, p. 3), "Festejos patrios" (1924), "Festejos patrios del 20 de julio, función de cine en la plaza de Egipto 8:30 pm" (1926), "Los festejos de hoy" (1928).

yeron muy bien antiguos regocijos hoy anacrónicos (Vesga y Ávila, 1907, p. 17).

Las anécdotas señalan que en estos espacios públicos al aire libre, la pantalla tendía a moverse por acción del viento y por consiguiente a deformar las imágenes proyectadas, lo cual haría la experiencia cinematográfica aun más onírica e irreal para los espectadores. Curiosamente estos espectáculos al aire libre se llamaron “Cine en el Parque”, un lejano antecedente de los festivales al parque de nuestros días.

Uno de los “signos de cambio” más importantes que tuvo la Bogotá decimonónica fue la creación de los pasajes comerciales, antepasados remotos de los centros comerciales de hoy. Hacia 1890 se construyeron los pasajes Rivas y Hernández, y en 1898 el Bazar Veracruz, obra de Mariano Sanz de Santamaría que había sido encargada por el empresario alemán Leo Sigfried Kopp, dueño de Bavaria.

El Bazar se ubicó sobre la carrera Séptima entre calles 13 y 12, y fue realizado bajo un estilo renacentista francés. En su fachada se destacaban el nombre del edificio, *Bazar Veracruz*, junto con las efigies de Minerva, patrona de las artes y los oficios, y Mercurio, patrón de los comerciantes, lo cual marcaba un fuerte contraste con las austeras construcciones coloniales cercanas. El edificio se componía de tres pisos y un altillo. Allí funcionaron algunos locales comerciales y oficinas de abogados (Corporación La Candelaria, 2004). Luego, en 1907, su segundo piso fue adaptado para sala de representaciones por el empresario de espectáculos Luis Martínez Casado (Nieto y Rojas, 1992) y se empezó a conocer como “Teatro Variedades”. Posteriormente fue llamado “Salón Estrella” y se empleó para café, teatro, cine y variedades. Sin embargo, el libro *Fiestas patrias*, de José María Vesga y Ávila (1907),



(BAZAR VERACRUZ, 1948. SADY GONZALEZ. COLECCIÓN ARCHIVO DE BOGOTÁ.)

indica que fue en diciembre de 1906 cuando se principió el arreglo del Bazar Veracruz para teatro, que hasta mayo de 1907 no estuvo completamente concluido y que su arreglo estuvo bajo la dirección del señor Gonzalo Santamaría. Señala también que el teatro ocupaba el segundo piso donde había un salón-cantina, constaba de 22 palcos de primera fila y 6 de segunda, tenía asientos para 300 lunetas y capacidad para 400 en galería, y podía albergar un total de 868 espectadores.

Esta sala se destaca en nuestra historia porque en ella el italiano Francesco Di Doménico, de quien hablaremos más adelante, exhibió





(PABELLÓN DE LAS MÁQUINAS, CA. 1912. FONDO LUIS ALBERTO ACUÑA CASAS. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

(PABELLÓN DE LA MAQUINARIA. FOTOGRAFÍA HALLADA EN 2010 EN LA URNA CENTENARIA QUE HACE PARTE DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE BOGOTÁ.)



sus primeras películas en 1911. Su principal importancia radica en que el Bazar Veracruz reunió en sí mismo, de forma muy temprana y quizá de forma accidental, un concepto que solo se consolidaría en Bogotá en los años setenta del siglo XX, el del centro comercial integral: espacios peatonales cubiertos, locales de ventas, oficinas y un salón donde se proyectaba cine, entre otras atracciones. Si los pasajes comerciales son los antecesores de los actuales centros comerciales, que le dieron al visitante una nueva forma de realizar compras bajo una calle cubierta que los protegiera de las inclemencias del tiempo y la delincuencia, el Bazar Veracruz vendría siendo el primer “Unicentro” que tuvo Bogotá, por la característica de contar con un cine en sus instalaciones. Sin embargo, en los años cincuenta y sesenta se dieron otras “fusiones” entre centro comercial y cine: el Teatro San Carlos (1952)⁴, el Teatro Libertador (1965) y el Centro Comercial El Lago (1966) en Chapinero. El Bazar Veracruz era un magnífico y bello edificio que lamentablemente fue demolido a mediados del siglo XX. Junto con el Teatro Municipal y el Olympia, el moderno Bazar Veracruz fue arrasado por otra modernidad: la de los años cincuenta. Los tres teatros pasarían a engrosar la primera fila del patrimonio desaparecido de Bogotá, en cuanto a salas de cine se refiere.

Otro espacio que fue adaptado para las proyecciones iniciales de cine que se dieron en la ciudad, fue el Pabellón de las Máquinas, que estaba ubicado en el Parque de la Independencia y había sido construido por el arquitecto Escipión Rodríguez para la Exposición Agrícola e Industrial de 1910. Era un edificio de tres naves, como una iglesia; tenía 20 metros de frente por 45 de profundidad, en un solo

nivel pero de gran altura. Adentro se encontraban máquinas para beneficiar café y hacer fideos, motores y productos de varias industrias del país. Comparado con los otros pabellones, este edificio hacía gala del cristal; era por lo tanto el pabellón más “acristalado” de todos y el que gozaba de mayor iluminación, aspecto extraño para ser un lugar donde se proyectó cine, lo cual nos da a entender que las proyecciones eran en buena parte nocturnas y que además se bloquearon sus grandes ventanales, como lo muestra un contraste de fotografías del libro Primer Centenario de la Independencia de Colombia (1810-1910) y de Luis Alberto Acuña de los años 1910 y 1912 respectivamente. En esta última se observa que el pabellón estaba bajo la empresa de cine el Kine Universal, empresa de López Pehna y Cía. Una vez pasó la feria de exposición, el pabellón empezó a llamarse “Salón” o “Teatro del Bosque”, bajo la administración del señor Francisco J. Pardo, quien organizaba junto con Arturo Acevedo Vallarino –futuro fundador de la Compañía Cinematográfica de los Acevedo– funciones teatrales, zarzuelas y espectáculos de beneficencia. También se utilizó como pista de patinaje y salón de conferencias (Nieto y Rojas, 1992). Varias de tales proyecciones de cine corrieron a cargo del italiano Francesco di Doménico, hasta cuando, por inconvenientes con Pardo, tuvo que trasladarse al Teatro Municipal. Las proyecciones que se dieron en este salón tenían un aspecto curioso y discriminatorio: la concurrencia que pagaba más dinero veía la película en el interior del teatro, bajo techo, y a quienes pagaban un menor precio les tocaba sentarse en sillas que tenían como techo las nubes o las estrellas en el mejor de los casos, así que disfrutaban de la película como lo hacían cinco años antes, en 1907: al aire libre (Nieto y Rojas, 1992). El edificio fue demolido en 1924 por “feo e inútil”

⁴ Llamado así porque pertenecía al Hospital San Carlos.



(Corporación La Candelaria, 2004, p. 520). Quizá lo feo se debió a que los materiales utilizados para los pabellones no eran los mejores, pues se construyeron bajo el concepto de feria, lo que impidió su conservación y por eso su deterioro fue inevitable. En el predio donde se ubicaba el pabellón, fue construida en 1938 la Biblioteca Nacional de Colombia.

Francesco di Doménico se cansó de ser un italiano errante

Al comenzar el siglo XX, el sector de San Diego, que hoy conforma el actual cruce de la calle 26 con carreras Décima y Séptima, en el barrio de Las Nieves, fue el espacio más moderno que tuvo Bogotá. Fue un sector progresista por ser el primer espacio de la ciudad en contar con dos parques, el Parque del Centenario (1884) y el Parque de la Independencia (1910),⁵ y con algunos equipamientos urbanos en sus cercanías como el Panóptico de Cundinamarca, la fábrica de cerveza Bavaria, una Escuela Militar y la primera sala construida para cine: el Salón Olympia.

En los terrenos del Bosque de San Diego, al costado oriental de la Séptima con calle 26, se celebraron dos ferias exposiciones. La primera en 1907, para la cual se construyó una serie de pabellones efímeros y se empezó a adecuar el terreno para que se formase un parque, el cual se vino a establecer definitivamente luego de la gran exposición de 1910. Estas exposiciones garantizaron que el sector tuviera iluminación nocturna en la Carrera Séptima desde la calle 15 hasta la 26, y en el parque por medio de la máquina generadora de energía que se encontraba instalada en el Quiosco de la Luz. Todo este sector del norte de la ciudad era un espacio público que tenía

lo que no poseía el resto de la ciudad: aire fresco, árboles, jardines, senderos, fuentes, mobiliarios, esculturas, monumentos, atracciones mecánicas y los pabellones y quioscos de la feria de 1910 que prestaban diversos servicios, como pistas de patinaje, teatro y cine, entre otras actividades. Es así como el sector de San Diego se convirtió en uno de los lugares más apacibles de la ciudad de día o de noche, ya que contaba con ese elemento fundamental: la energía eléctrica.

Francesco di Doménico era un inmigrante que se dedicaba al cultivo de la vid en su natal Italia y que, cansado de la vida rural, decidió aventurarse a constituir una empresa de proyección cinematográfica llamada "Gran Cinematógrafo Olympia". Luego de haberse rebelado a su condición, compró un equipo cinematográfico y decidió partir de Italia hacia Francia, donde hizo sus primeras proyecciones. Luego tomó rumbo a América y dio funciones en varias de las Antillas y posteriormente en tierra continental pasando por Venezuela, Panamá y la Costa Caribe colombiana, antes de tomar rumbo definitivo hacia Bogotá en 1911. Fue aquí donde Di Doménico consolidó su empresa de proyección con la construcción del Salón Olympia en 1912 y la creación en 1914 de su empresa de producción cinematográfica llamada SICLA: Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana. Con esta empresa realizaría los primeros largometrajes hechos en el país, como *Aura o las violetas* (1924), *El amor, el deber y el crimen* (1925) y las numerosas ediciones del *Sicla Journal*,⁶ entre muchas otras.

Di Doménico conocía muy bien el sector de San Diego, pues proyectó durante un buen tiempo las películas que traía de Europa en el Teatro del Bosque. Luego de sus disgus-

⁵ El parque también tuvo los nombres de Bosque de San Diego o de los Hermanos Reyes, y Parque del 13 de Marzo.

⁶ Ver filmografía anexa en CD.



(FACHADA DEL GRAN SALÓN OLYMPIA, S.F.. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

tos con Francisco Pardo, administrador del teatro, se trasladó al Municipal, obtuvo éxito y logró reunir el dinero suficiente para establecer negocios con socios capitalistas como Nemesio Camacho, Sebastián Carrasquilla y Federico Castro, entre otros (Fundación Misión Colombia, 1988), para construir su propia sala fija y dejar de proyectar películas de forma ambulante. Se cansó de ser un italiano errante: fue así como se concibió el Gran Salón Olympia. Si bien no fue una sala construida exclusivamente para la proyección de cine, sí fue la primera que se pensó para tener este espectáculo como función principal.

Jairo Ávila Gómez (2006), en su libro *Salas de cine*, clasifica el Gran Salón Olympia como el primer templo cinematográfico que tuvo Bogotá, incluido dentro de la tipología de salón-teatro. Esta sala fue inaugurada el 8 de diciembre de 1912 con la película *La novela de un hombre pobre* (Nieto y Rojas, 1992). El edi-

ficio se ubicaba bajando media cuadra al occidente de la carrera Séptima sobre la calle 25, al costado sur del Parque del Centenario. Ocupaba casi media manzana. En la parte sur tenía un solar, que aprovecharía la SICLA para levantar las escenografías de las primeras películas rodadas en Bogotá; en ese terreno se construyó en 1951 el Teatro El Cid (Escovar, 2000). Su amplísima fachada era de un tamaño descomunal, de 80 metros de largo, donde se distribuían diez arcos de medio punto que servían de entrada. Tenía un estilo republicano sencillo, con cuatro frontones triangulares y uno central circular donde había una escultura en la mitad del conjunto, similar al Cronos que corona hoy el pórtico del Cementerio Central. Su aforo se dice estaba entre los 3000 y 5000 espectadores, pero la Guía de Bogotá de 1938 indica que su capacidad era de 1680. Debido a su gran tamaño, la pantalla tuvo que ponerse en toda la mitad del edificio, lo cual



ocasionó que los asistentes tuvieran que dividirse en dos grupos: uno pagaba un precio más alto y veía la película al derecho, y el otro pagaba una boleta más económica y veía la película proyectada en la parte de atrás de la pantalla. Como al principio las películas eran mudas y venían acompañadas con intertítulos en algunas escenas, los espectadores tuvieron que aprender a leerlos al revés o a valerse de espejos o de personas que se especializaban en este arte casi islámico y que lo hacían en voz alta, esto con mucha mayor razón si se tiene en cuenta que la mayoría de nuestros antiguos conciudadanos no sabían leer (Nieto y Rojas, 1992). Es así como en una de las fotografías del interior del teatro podemos ver las sillas de madera separadas en dos grupos y enfrentados uno contra otro. Esta sala, como otras tantas de la época, se caracterizaba por no tener un suelo escalonado, pues se contemplaba emplear para otros usos como el patinaje; esto resultaba durante las proyecciones incómodo para los niños o la gente de baja estatura, y empeoraba aun más con la simpática costumbre de algunas damas de la época de llevar gigantescos y grotescos sombreros que impedían a otros la correcta visión de la película. Al respecto la revista *El Gráfico* del 21 de diciembre de 1912 publicó:

El vecino que nos tocó anoche en el Salón Olympia está furioso: “¡Prefiero que me atropelle un eléctrico a quedar tras un sombrero de este porte que más parece un parque con pajaritos, carrusel, agua y luz incandescentes! ¿Habrás inventado algo más a propósito para impedir la vista de las películas? ¡Que la autoridad dicte medidas!”.

Dentro de las salas de cine de Bogotá, el Gran Salón Olympia es el hito arquitectónico e histórico más importante por ser el edificio que

contemplaba por primera vez su uso casi que exclusivo para la proyección de películas. Para esta época, en 1912, funcionaban en Estados Unidos más de 7.000 salas y en París alrededor de 300 (Nieto y Rojas, 1992), mientras Bogotá contaba a lo sumo con cinco. Esto en cultura es tan significativo como que en servicios públicos nuestra ciudad de 1910 pasara del tranvía de sangre al eléctrico, mientras que Buenos Aires inauguraba su primera línea de metro. A lo largo de la historia de las salas de cine en Bogotá y hasta hoy, principios del siglo XXI, la ciudad ha llegado a tener aproximadamente 300 salas, muchas de ellas desaparecidas; ya casi alcanzamos al París de 1912.

El Salón Olympia se convirtió en la sala más emblemática de la ciudad por ser la pionera y ofrecer una buena oferta de cine a pesar de la competencia que le surgió muy pronto. Durante la primera mitad del siglo XX, se construyeron alrededor de 84 salas, de acuerdo con los datos iniciales que acompañan esta investigación.⁷ Dentro de esa época se destacan teatros como el Faenza, San Jorge, Caldas, Aladino, Mogador, Metro Teusaquillo, Rex (también llamado Roxy o Lux), Colombia (actual Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán), Palermo y el Bogotá, entre muchos otros. Este último, fundado por el ex franciscano Antonio José Posada, quien colgó los hábitos llevado por su excesiva pasión por el cine (Álvarez Córdoba, 1989), fue el primer teatro en instalar aparatos de cine sonoro, lo cual influyó en los diseños de los teatros, que ahora debían tener en

⁷ Ver CD anexo, Salas de Cine. Este listado se basa en la investigación realizada por Jairo Andrés Ávila Gómez y Fabio López, en su libro Salas de Cine publicada en 2006 por el Archivo de Bogotá. El listado sobre las salas fue complementado por el equipo de investigación del IDPC-IDARTES, por lo que se encuentran incluidas más salas. Sin embargo, por falta de documentación, algunas salas tienen datos incompletos, especialmente respecto a su año de creación, por lo que el listado se toma como una muestra aproximada de éstas y no como un inventario finalizado.



(LA PLAZA DE CALDAS CON EL TEATRO ROXY COMO TELÓN DE FONDO, S.F. FONDO DANIEL RODRÍGUEZ. COLECCIÓN MDB-IDPC.)



cuenta la necesidad de dejar un espacio para los parlantes y suprimir la fosa de la orquesta que solía acompañar musicalmente las películas (Corporación La Candelaria, 2006).

Llama la atención que entre 1912 y 1939 se construyeron 32 salas, lo cual contrasta con la década de los cuarenta, pues en tan solo estos diez años se construyeron cerca de medio centenar de salas. Felipe González Toledo (2008) afirma que “en 1940 Bogotá solamente tenía 13 salones de cine y ahora (1951) cuenta con más de 62” (p. 211). El auge que tomó el cine y la construcción de salas para su proyección en la ciudad era evidente, lo cual aumentó en las dos décadas posteriores. En los años cincuenta se construyeron 42 salas y en los sesenta cerca de 31. Ya en los setentas, los ochenta y los noventa empezó el declive, con 22, 18 y 17 salas respectivamente. El siglo XXI ha concebido otras salas de cine pero bajo el formato del centro comercial, que se aleja de nuestro tipo de sala de cine de calle o de barrio. Efectivamente, Ávila Gómez y López Suárez (2006), en su libro *Salas de cine*, perciben que entre 1940 y 1969 se dio una “edad de oro” de tales salas en Bogotá.

Mientras se construían unas salas, se demolían otras para darle paso a la ciudad moderna. La acometida para cerrar la primera mitad del siglo XX, fue contra el emblemático Salón Olympia. Si este salón existiera, no sería solamente un Bien de Interés Cultural de Bogotá, sino uno de carácter Nacional. . Llegaron las demoliciones y todo en el sector de San Diego cambió. El alcalde Mazuera ordenó abrir el viaducto de la calle 26 y en su construcción arrasó con el Parque del Centenario y mutiló el de la Independencia. Se demolieron la Escuela Militar y las viejas casas del sector, y se dio paso al Centro Internacional. Se ampliaron la carrera Décima y la carrera Novena, y a su paso nada impi-



(TEATRO ATENAS. OBRA DE JOSE MARÍA MONTOYA VALENZUELA. FUE PRESA DE LAS LLAMAS EL 9 DE ABRIL DE 1948. FOTOGRAFÍA PROPIEDAD DE MARIA TERESA MONTOYA.)

dió que se demoliera en 1945 el Gran Salón Olympia. Es simplemente una modernidad que se atropella a sí misma, sin respetar un posible patrimonio; lo que hoy es un signo de modernidad, mañana será obsoleto. Años más tarde, en 1957, sobre ese mismo terreno se levantó un nuevo Teatro Olympia, no tan grande como el anterior, pero de dos pisos y con un estilo moderno. Esta nueva sala, que con su nombre conmemoraba a su anteceso-

ra, proyectó cine hasta el 6 de abril de 1995. Llegaron los noventa y la racha de cierres de las salas de cine de Bogotá.

De la primera mitad del siglo XX, la mayoría de salas de cine desaparecieron. Como sala de proyección ya no funciona ninguna. Otras transformaron su uso indignamente, casi irreconocibles; otras fueron mutiladas y otras fueron arrasadas en su totalidad. En esta época se construyeron las salas de mayor magnificencia patrimonial y las más bellas que se levantaron en la ciudad. Desde un punto de vista patrimonial, estas salas han atravesado todas las etapas: construcción, auge, decadencia y deterioro, para finalmente tomar cuatro opciones: o modificarse o abandonarse o restaurarse o desaparecer del todo. Así terminaron, por ejemplo, el Teatro San Jorge, el Caldas, el Olympia y el Faenza, uno abandonado, los otros desaparecidos y el último en plena recuperación.

Son mayores las pérdidas que lo que queda. Además de las salas ya mencionadas desaparecieron por ejemplo, el Atenas (1937) en la calle doce con carrera Sexta, el Imperio (1941) en la 63 con carrera Décima, y el Aladino (1948) en la carrera 13 con calle 60, pérdidas terribles. El estilo *art déco* que las caracterizaba era de los más puros y soberbios. Las dos primeras salas fueron concebidas por el arquitecto José María Montoya Valenzuela y la tercera fue obra de Jorge Luzardo y Harry Child Dávila. El Atenas cayó presa de la furia popular durante el Bogotazo en 1948 junto con el Teatro Nuevo (Niño Murcia, 1997), y el Aladino fue estúpidamente demolido en 1999. Por desgracia, el inventario de conservación patrimonial del Distrito, fuera del perímetro del centro histórico tradicional, es de 2001 (Decreto 606 de 2001).

Las que no se demolieron se modificaron y perdieron su uso original, algunas tanto, que prácticamente son irreconocibles como salas de cine. Las que corrieron con peor suerte hoy son bodegas, almacenes, iglesias cristianas, parqueaderos, billares, centros de impresión, discotecas o locales comerciales. Sus nuevos dueños las modificaron tanto que las destrozaron por dentro, eliminaron la silletería, los escenarios, las puertas originales, los pisos y todo el acervo ornamental de paredes, techos y fachadas; si por lo menos hubieran conservado estos elementos, podrían vincularse al patrimonio de la ciudad.

Este es el caso del Rex, Roxy o Lux. Esta sala fue propiedad de Giuseppe di Riugero (Saldarriaga, 2006) y estaba ubicada a un costado de la Plaza de Caldas, en la calle 20 con carrera octava. Tuvo esos tres nombres de acuerdo con las fotografías recolectadas. Fue concebida hacia 1928 también con un claro estilo *art déco* y para 1938 era la sala más grande y sofisticada que tenía la ciudad, con una capacidad de 2556 personas y con servicios completos y modernos (Guía de Bogotá, 1938). Hoy es un almacén de una reconocida marca de telefonía celular que la desfiguró totalmente.

Otras salas cambiaron su uso por uno un poco más cercano al de su propósito original. Varias se convirtieron en centros de fiestas, conciertos y encuentros sociales, tales como el Teatro Metro de Teusaquillo (1939); el Mogador (1947), hoy conocido como Downtown Majestic; el Teatro El Dorado (1948), donde hoy funciona el Teatro Eldorado ECCI; el Coliseo (1949), hoy Bar Downtown 727, y el Metropól (1949).

A estas salas ubicadas sobre vías principales de la ciudad como la carrera Trece y la carrera Séptima, debemos agregar, como un ejemplo especial, el caso del Teatro Roma



(1947), un cine de barrio⁸ convertido en el Teatro Nuevo San Remo. Esta sala ubicada en la calle 66 con carrera 17 pertenecía a Cine Colombia y se construyó en la antigua cancha del club de tenis de Chapinero. Proyectó cine gratis todos los primeros de mayo para los obreros y para las familias de los barrios Colombia y Siete de Agosto. Tuvo su auge entre los cincuenta y los sesenta, cuando llenaba sus 990 sillas en las funciones dobles de películas mexicanas y de las primeras estadounidenses de vaqueros que llegaron a Colombia. Pero luego, en su decadencia, recurrió como varios teatros al cine X, hasta cuando quitaron los letreros de su marquesina, apagaron las luces, la máquina de proyección se detuvo y cerraron sus puertas de ojo de buey en forma definitiva. Finalmente, el teatro renació de la mano del industrial jubilado Manuel Díaz, quien lo compró, restauró y re-nombró Teatro Nuevo San Remo, para proyectar cine y servir como auditorio de eventos (*El Tiempo*, 2008, 20 de junio). Sin embargo, su esfuerzo de revitalizar una sala de cine de barrio para películas resultó en vano; hoy la sala se conserva recuperada, pero convertida en una iglesia cristiana.

Las fachadas contrapuestas de dos emblemáticas salas bogotanas

Para cerrar esta época de las salas de cine de la primera mitad del siglo XX, debemos mencionar dos casos importantes que contrastan el abandono y la esperanza: los teatros San Jorge y Faenza.

El Teatro Faenza es el símbolo actual de la recuperación de un patrimonio casi perdido. A finales del siglo XX su decaimiento era terrible: terminó proyectando cine X y en al-

gunas ocasiones películas de estreno, como por ejemplo, hacia el año 2002, la película *Los otros*, del director chileno Alejandro Amenábar. A partir de la experiencia personal al ir a ver esta película al Faenza, porque llamaba mi atención conocer el teatro, escribí la siguiente impresión:

...el deterioro de la sala era evidente, la pintura de las paredes y de las barandas de la doble escalinata de acceso estaba corroída; la taquilla daba tristeza por su deterioro, la espuma de las sillas estaba rota y su aforo se había reducido notablemente, la parte alta de las paredes tenía inexplicables agujeros tapados por latas que con el viento se levantaban y dejaban entrar la luz del sol en plena proyección. Lo más curioso eran sus "habitantes", a la entrada el dulcero, el taquillero y la persona que recibía la boleta en la entrada de la registradora, eran señores muy ancianos y humildes, con tantos años y envejecidos tanto como el teatro pero que resistían con dureza el paso del tiempo. Adentro, la sala tenía luces de neón morado sobre las paredes que dejaban ver que la gente caminaba por sus corredores, y adelante en las primeras sillas frente al telón, (algo que recordaba los tiempos del Olympia y que jamás se podría ver en una sala actual de un centro comercial) la gente fumaba, ¡se podía fumar durante la proyección!, pero ¿esta situación a qué se debía? Pensé que tal vez podían robarme, así que salí huyendo sin ver nada de la película...

Miguel Ángel Rojas es un artista conceptual bogotano que tomó una serie de fotografías en 1979 tituladas *Vía Láctea* y *Tres en platea*, dentro del Faenza. Su búsqueda fotográfica trató

⁸ Los cines de barrio son un tema de especial interés para la historia de las salas de cine en Bogotá. Sin embargo, por extensión y enfoque, este tópico no se trata en el presente artículo.

(FACHADA DEL
TEATRO FAENZA,
S.F. COLECCIÓN
MDB-IDPC.)



de registrar los extraños movimientos dentro del teatro, cuando fue sorprendido tomando fotos y agredido. Las fotografías existen y dan cuenta del universo homosexual que se dio en las salas porno de Bogotá en los años setenta. Rojas hizo un registro similar en el Mogador y en el Imperio.⁹ Al parecer, el Faenza se convirtió en un punto de encuentro homosexual cuando el teatro se volvió una sala de cine porno y así continuó hasta principios del siglo XXI, igual que sucedió con el Dorado, el Bogotá –al lado del Faenza– y otras salas. Sin embargo, Pedro Adrián Zuluaga, profesor de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana, crítico de cine e investigador de historia del cine colombiano, afirma que esto es una inexactitud, pues el Faenza era un cine rotativo (rotativo no es sinónimo de pornográfico) donde se exhibían películas de karatecas y un lugar de ligue sexual de cualquier naturaleza (Huang, 2009). Los años ochenta fueron el cenit del cine porno en algunas salas de cine de Bogotá. Luis Ortiz Guzmán, un viejo y reconocido proyeccionista del círculo cinematográfico, que se considera el pionero de la proyección de porno en la ciudad, afirma que comenzó en el teatro Apolo, en la calle 17 con Sexta, cuando solo se proyectaba cine porno en funciones clandestinas luego de la media noche, a un público muy selecto (Vallejo, 2007). Finalmente el Faenza no resistió más, fue cerrado y posteriormente vendido en 2004 a la Universidad Central, institución que, en un claro reconocimiento del patrimonio cultural de la ciudad, inició su prodigiosa restauración.

El Faenza es el teatro de mayor reconocimiento de Bogotá. Su exquisita arquitectura, su historia, su permanencia y su actual restauración lo hacen patrimonialmente la sala

de cine más importante de la ciudad y la más investigada, tanto que es el único teatro de Bogotá construido exclusivamente para proyección de cine que ha sido declarado como Monumento Nacional por medio del Decreto 1548 de 1975. Comparte esta distinción con los teatros Infantil del Parque Nacional –construido por el arquitecto Carlos Martínez en 1936– y el Colón. Otras salas como el Mogador, el Embajador, el Metro de Teusaquillo, el México, el San Jorge, el Egipto y el Odeón, están declaradas como Bienes de Interés Cultural distritales. Muy pocas salas están protegidas por los decretos distritales de conservación 678 de 1994 y 606 de 2001.

El Faenza fue construido en 1924 por los arquitectos Arturo Tapias, Jorge Muñoz y José María Montoya Valenzuela y el ingeniero Ernesto González Concha, quienes fueron contratados por la Sociedad José María Saiz & Co, propiedad del comerciante bogotano José María Saiz Osorio. Se construyó donde estaba ubicada una fábrica de loza, propiedad del señor Saiz, que tenía el nombre de Fábrica de Loza Faenza, pero en un principio no iba a llevar este nombre, sino el de “Salón Luz”, de acuerdo con los planos de la Compañía de Cementos Samper (Carrasco Zaldúa, 2006). Sin embargo, se impuso el nombre de Faenza, aunque al comienzo no fue muy bien recibido porque le recordaba a la gente un tipo de loza burda y los artículos sanitarios que utilizaban los bogotanos (González, 2008). Tenía una capacidad de 1100 espectadores acomodados en sillas marca Lev de un rojo intenso y distribuidos en una platea y un palco en forma de herradura que llega hasta la boca del proscenio. Posee un vestíbulo de donde parte una escalinata de dos brazos que conduce al foyer y al palco. De los tres rosetones del techo pendían lámparas que iluminaban la sala y los ornamentos en yesería y pintura grutesca realiza-

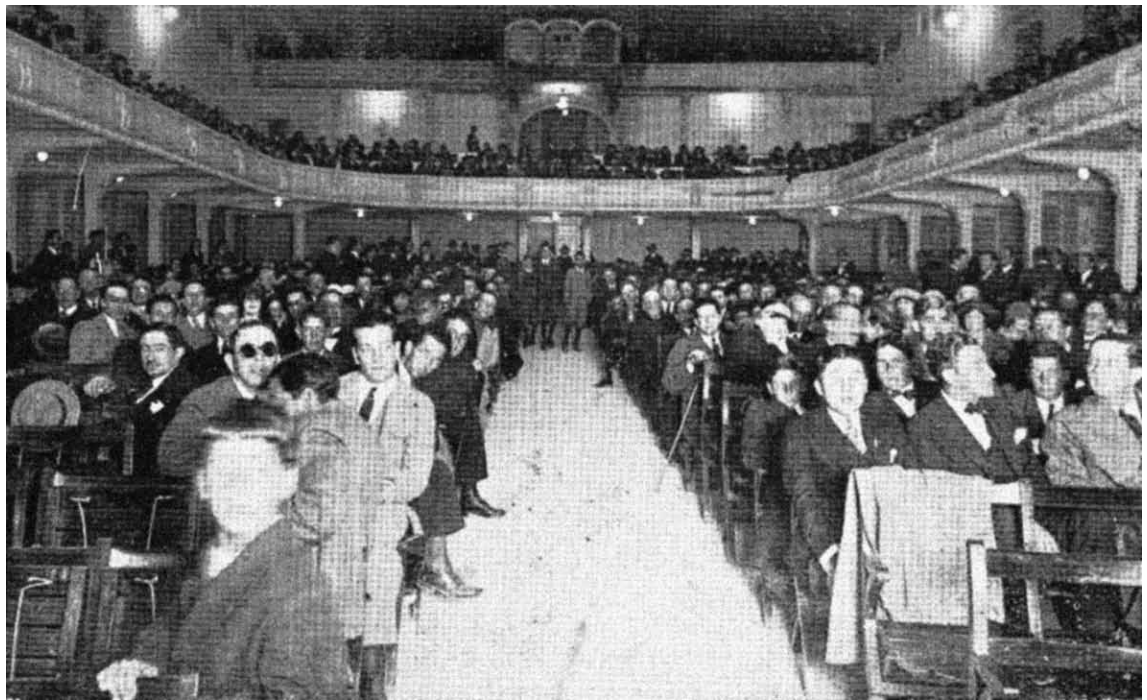
⁹ Ampliar en: Teatro Faenza, Universidad Central, <http://www.teatrofaenza.com.co/inicio.htm>

dos por Colombo Ramelli y fueron rescatados en la restauración realizada por la Universidad Central. Su estilo, principalmente *art nouveau* con algunos detalles *déco*, lo hace único dentro de los estilos utilizados para las salas de cine de Bogotá, donde se recurrió principalmente al *art déco* y al moderno. El *art nouveau* se proyectó claramente en los ornamentos de su fachada, la cual está conformada en piedra y ladrillo a la vista, con un enorme arco de tres cuartos de círculo enmarcado dentro de una moldura que se une al zócalo. Tiene a ambos costados dos ventanas tipo ojo de buey. Sobre la entrada principal se encuentran dos mascarones y en la parte superior de la fachada posee tres grandes acroteras, una central y dos laterales (Iriarte, 1998).

El Faenza vivió sus momentos de mayor gloria hasta los años cincuenta. El día del Bogotazo, curiosamente, se pensaba proyectar *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, y el teatro permaneció intacto. El

decaimiento de la sala vino mucho más adelante, a partir de los años setenta, a pesar de la declaratoria de Monumento Nacional en 1975. Al respecto, resulta muy interesante la siguiente apreciación, clasista pero precisa, de Alfredo Iriarte (1998):

No basta con la preservación física. Ella es solo una etapa de la recuperación y la conservación. El Teatro Faenza fue restaurado. No puede ser demolido. Pero todos los días lo invade la más infecta canalla ávida de revolcarse en el deleite morboso del cine pornográfico. Y por supuesto, se trata de una gentuza que encuentra placer al atentar contra él, ensuciarlo, desportillararlo, menoscobar todos los aspectos y detalles que lo embellecen para irlo convirtiendo en la cloaca dentro de la cual sus parroquianos de todos los días se sienten más a gusto. El gran problema es que nuestro



(INTERIOR DEL TEATRO FAENZA. SMOB-ARCHIVO JVOR, NO. II-86.)





(FACHADA DE LA SALA DE CINE TISQUESUSA. FONDO SAÚL ORDUZ, S.F. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

deterioro urbano, más que físico, es el deterioro social. Y ese es un problema... complejo. Si queremos salvar a esta joya arquitectónica, es necesario rescatarla de la chusma que hoy la carcome lentamente y ponerla... bajo el control de una entidad cultural que le devuelva sin reservas toda la nobleza perdida (p. 116).

Muy ciertas y premonitorias las palabras del historiador Alfredo Iriarte. En primer lugar, un edificio por sí solo no puede ser restaurado sin un uso inmaterial (cine, teatro, eventos) e inserto dentro de un contexto de recuperación social. El barrio de Las Nieves es uno de los más antiguos de Bogotá. Es un barrio colonial de finales del siglo XVI y cuenta con una larga historia dentro de la ciudad. A diferencia de otros sectores y junto con Cha-

pinero, tiene un capítulo especial: el de ser el barrio de las salas de cine.

El Centro Histórico de la ciudad, en conformidad con la Ley 163 de 1959, fue declarado Monumento Nacional. Con el Decreto reglamentario 264 de 1963, artículo 4, y más adelante con el Acuerdo No. 3 de 1971, artículo 27, se establecieron los límites de ese centro histórico, pero solo se tuvieron en cuenta los de la primera etapa de desarrollo de la ciudad entre 1538 y 1600: el espacio comprendido entre la calle Cuarta al sur, la Avenida Jiménez al norte, la Avenida Circunvalar al oriente (antiguo Paseo Bolívar) y la carrera Décima. Se desconocieron espacios urbanos históricos como Las Cruces y Santa Bárbara al sur, San Victorino al occidente y Las Nieves al norte. 250 años de historia urbana tirados a la basura y en manos de especuladores. Consecuen-

cia del acuerdo de 1971 fue el desconocimiento del patrimonio cultural del resto de la ciudad allende el sector del Centro Histórico.

Como ya lo hemos mencionado, el colonial barrio de Las Nieves se caracterizó por ser un barrio de salas de cine agrupadas en su mayoría en torno al eje vial de la carrera Séptima. Prácticamente en cada una de sus calles existió un cine: en la calle 17, El Dorado; en la 18, el Apolo y el Libia; en la 20, el Bogotá de 1918; en la 22, el Faenza, el Bogotá de 1931, el México y su sala alterna, el Azteca, hoy sede del cineclub de la Universidad Central; en la 23, el California y el Mogador; en la 24, el Cid, el Embajador, el Metropol, el Centro Cinematográfico Cine Colombia, y finalmente, en la 25, los dos Olympias y la Sala de los Acevedo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo.

Sobre la Séptima, el Teatro Colombia, hoy Jorge Eliécer Gaitán, con su sala alterna convertida en sede de la Cinemateca Distrital a partir de 1976, y el Astral, luego Teatro Metro. Sobre la Octava, el Rex o Roxi y luego Lux. En los alrededores, el San Diego, el Coliseo, el Ópera y el Tisquesusa (Carrasco Zaldúa, 2010).

Estas salas decayeron en los años noventa luego de haberse convertido en salas de cine porno. Hoy en día las universidades del sector, como la Central y la Jorge Tadeo Lozano, le apuestan a la recuperación del barrio y han venido adquiriendo estos escenarios de cine para sus actividades cinematográficas, teatrales y pedagógicas. Mientras que la Jorge Tadeo Lozano apunta a la intervención del barrio reconstruyendo su historia, la Central le apuesta a la recuperación de teatros como el Faenza, el México y el Bogotá, pero insertos dentro de un contexto de recuperación de uso cultural y social.



(CINE TEATRO SAN JORGE, SMOB ARCHIVO JVOR, XIII 1067a)

En la orilla opuesta de la recuperación del patrimonio, está el Teatro San Jorge. El sector colonial de San Victorino, donde se ubica el teatro, también fue excluido del Acuerdo 3 de 1971, que definió la carrera Décima como límite occidental del centro histórico, ocasionando que toda el área que se encuentra abajo de esta carrera entre las calles Sexta y 26, fuera víctima de un terrible proceso de deterioro urbano. El sector de San Victorino, que tiene una larga tradición comercial, funcionaba como un "puerto seco" porque allí, en la Colonia y en el siglo XIX, llegaban los productos que se traían de Honda por el camellón de occidente, actual calle 13, función que se ratificó en 1889, cuando fue construida la Estación de la Sabana. El sector, entonces, se dotó con in-





dustrias, bodegas, tiendas, hoteles y lugares de paso, consecuencia del intercambio comercial y el incremento de turistas y negociantes. Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, llegó a generar una imponente arquitectura republicana y de estilo, evidente en barrios como el Santa Fe y La Favorita, de la cual el Teatro San Jorge es un bello ejemplo. El deterioro del sector comenzó cuando dejó de funcionar el ferrocarril, pues las empresas manufactureras ya no pudieron enviar con facilidad sus productos, se cerraron y se abandonaron, y los hoteles cesaron de recibir turistas para convertirse en inquilinatos.

El Teatro San Jorge aún no corre con la misma suerte del Faenza por el contexto social en el cual se encuentra ubicado. En el sector no hay universidad alguna, ni institución privada o pública que se interese por el teatro como punto de actividad cultural. Esto se debe a que el sector no tiene una función residencial ni institucional establecida; es casi exclusivo de bodegas, depósitos y comercio de materias primas, y en eso fue en lo que se convirtió el San Jorge, en un depósito.

El San Jorge se construyó en 1938 por iniciativa del empresario Jorge Enrique Pardo, quien comenzó trabajando como tipógrafo de El Tiempo y luego fundó la Flota Santa Fe, lo cual le permitió hacer alguna fortuna que invirtió en el teatro (Escobar, 2005). Para su diseño y construcción respectiva contrató al arquitecto Alberto Manrique Martín y a la firma norteamericana Fred T. Ley. El San Jorge tenía una capacidad para 1100 espectadores y un diseño de platea en forma de herradura circundada por un balcón. Contaba con tres pisos; en el último tenía un bar y un salón de té. Técnicamente presentaba la novedad de tener el piso en desnivel, lo cual indicaba que era un teatro exclusivamente para cine o representaciones escénicas, dejando atrás los

tiempos en que las salas se utilizaban como pistas de patinaje o rings de boxeo (Corporación La Candelaria, 2006). Fue diseñado bajo el estilo *art déco*; su fachada severa y elegante muestra las líneas geométricas rectas propias de este estilo y tres motivos decorativos enmarcados en recuadros, uno en el centro alusivo a San Jorge (Escobar, 2005) y otros dos que parecen representar la danza y la música, muy similares a los que tenía el desaparecido Teatro Aladino en Chapinero.

El San Jorge fue clasificado como una sala de primera categoría en 1940; junto con este se encontraban en ese nivel los teatros Colombia, Astral, Apolo, Atenas, Lux, Faenza y Real, con un precio de entrada de \$0.60. Los teatros de segunda fueron el Caldas, el Imperio, el Odeón y el Teusaquillo con un costo de entrada de \$ 0.50. Y entre los teatros de tercera categoría, con una entrada de entre \$0.30 y \$ 0.10, se encontraban principalmente los de barrio: Granada, Nariño, Santa Fe, Alhambra, Nuevo Rívoli, Avenida y Bogotá. Llama la atención que dentro de la segunda categoría se encontraba el Salón Olympia; recordemos que su demolición se produjo cinco años después (Ávila Gómez y López Suárez, 2006).

El San Jorge era una de las salas de cine más elegantes y selectas de la ciudad. Tenía contrato exclusivo con la Metro Goldwyn Meyer, era visitada por personajes ilustres y políticos que entraban gratis, y su administrador general durante varios años fue el escritor Luis Zalamea Borda. Jorge Pardo, su propietario, exigía que sus asistentes debían ser mayores de 15 años e ir vestidos con pantalones largos, camisas blancas, corbatín y sombrero de copa; era permitido fumar pipa y cigarros durante la función (Peña, 2009).

Con el paso de los años el teatro fue vendido por Pardo y para 1995 su dueño era la Royal Films, una empresa barranquillera pro-

[FACHADA Y
ESTADO ACTUAL
DEL TEATRO
SAN JORGE.
2012. FOTO:
MARGARITA
MEJÍA-IDPC]



pietaria de 23 teatros en distintas ciudades colombianas que lo convirtió en sala porno. Entraban en promedio 180 personas por día, en rotativo, entre las 12 del día y las 8 de la noche. La boleta valía \$700 pesos (Corporación La Candelaria, 2006).

Hoy el teatro está casi en ruinas. Luego de estar abandonado y ser hogar de paso de habitantes de la calle de la zona, fue vendido por la Royal Films al empresario Fabio Vinchery, quien por desgracia no conocía la joya que había comprado. Poco a poco el teatro fue demantelado; primero, sus antiguos dueños se llevaron equipos, muebles y silletería, y luego, su nuevo dueño le demolió el balcón que lo circundaba, para adaptar mejor el teatro a su nuevo uso, el de una simple bodega (Peña, 2009).

El teatro se encuentra totalmente cerrado, lleno de escombros y con un futuro desolador. El Distrito no puede invertir dinero en el teatro a pesar de ser un Bien de Interés Cultural de conservación integral, debido a que es un inmueble privado, y el dinero público solo se puede invertir en inmuebles públicos. Sin embargo, se ha visto la posibilidad de que sea adquirido por el Distrito a través de la declaración de utilidad pública de acuerdo con el artículo 58 de la Ley 388 de 1997.

El futuro del San Jorge es incierto como teatro. Su recuperación no puede aislarse de la del entorno en el cual se encuentra. La Favorita es un barrio deprimido socialmente y con graves problemas de seguridad que dificultan el interés privado en su restauración. Al respecto, Lorenzo Fonseca Martínez, miembro del Consejo Distrital de Patrimonio, reflexiona sobre esta problemática señalando que la recuperación del tejido urbano del sector se podría dar si se resaltan sus valores, como las plazas de San Victorino y España, y construcciones patrimoniales como los cole-

gios de La Merced, Agustín Nieto Caballero e Instituto Técnico Central, los cuales, junto con la Estación de la Sabana y el San Jorge, pueden conformar un circuito docente-cultural (Fonseca Martínez, 2001).

II. INTERMEDIO

Vida en los Teatros: una proyección desde el siglo XXI

Las salas de cine generaron otras actividades sociales más allá de la simple idea de ir a cine. Varios aspectos tenía la vida en una sala de cine: el embeleso y la necesidad de información a partir de los distintos géneros cinematográficos, la censura, las formas de apreciación, los horarios, los malos hábitos del público, la pasión y las emociones desbordadas, los cambios técnicos, etc. En pocas palabras, la sala de cine era un nuevo espacio de relación social.

Son diversos los *formatos* cinematográficos que han disfrutado los bogotanos: vistas, noticieros, documentales, ficción. Al principio el cine era un nuevo invento atractivo, un espectáculo basado en tomas y vistas de ciudades de otros países que permitieron a los extáticos bogotanos la oportunidad de saber cómo era el mundo. Más tarde se sorprenderían con las vistas de su propio entorno: procesiones sobre la carrera Séptima, reuniones en el Parque del Centenario y de la Independencia, las primeras exhibiciones de vuelo del piloto Knox Martin sobre Bogotá, congresos religiosos, paradas militares, etc., a lo cual contribuyeron los Di Doménico y los Acevedo con filmes que luego eran anunciados en los periódicos para su exhibición:¹⁰

¹⁰ Ver "Noticieros" en el anexo digital.

Los Sres. Di Doménico y Arturo Acevedo (sic) filman 9 películas sobre los entierros del General Herrera, en ellas figuran el aposento del enfermo, varias vistas del Hotel Franklin, las Calles Reales congestionadas de gente y de vehículos en la tarde del fallecimiento del General, entre otros (“Filmación del entierro”, 1924, p. 3).

Gran Cinema Olympia. Di Doménico Hnos y Co. Para el jueves 17 de junio grandioso acontecimiento cinematográfico. Primera película nacional: La Fiesta del Corpus, celebrada el domingo 6 de junio. Variados números de couplets y bailes por los niños españoles (Nieto y Rojas, 1992, p. 96).

Esto dio paso al noticiero, formato cinematográfico de muy amplia difusión en las salas de cine, a donde se acudía para informarse del mundo. Al respecto, Jorge Nieto cita esta propaganda de los Acevedo:

El Teatro Real (carrera 7 con calle 13) da las más expresivas gracias al culto público por la buena acogida con que ha favorecido la iniciativa de los noticieros, le promete seguir dando las últimas novedades, y se permite recordar que dichos noticieros únicamente se exhibirán en las funciones de viernes, sábado y domingo (“Periodismo cinematográfico”, 1991)

Más adelante, el 1 de mayo de 1937, los mismos hermanos Acevedo inaugurarían solemnemente el cine parlante nacional con la película documental que realizaron sobre la campaña presidencial de Eduardo Santos (Fundación Misión Colombia, 1988). Las salas de cine eran algo más que una simple en-

tretención para los bogotanos: eran valiosos medios de información y comunicación de los acontecimientos nacionales e internacionales, pues no solo se mostraban noticias locales sino también se proyectaban noticieros extranjeros como el Pathé Journal. Sin embargo, las vistas y los noticieros eran elementos adicionales al espectáculo central: el cine narrativo en sus diversas formas, silentes, sonoras o musicales.

La *censura* aparecería temprano y proveniría principalmente de las autoridades y de la prensa que, basándose en las costumbres de la época, atacaban con gran énfasis al cine. Se trataba de proteger ante todo la buena moral de mujeres, jóvenes y en especial niños, para evitar que vieran cintas que les “mancharan el alma” (“Cuáqueros, no cineastas”, 1933, p. 4)

...miren ustedes que en días pasados ultrajaron la dignidad de las damas que presenciaban el espectáculo, con películas escandalosas que... hicieron subir el rubor hasta en las mejillas más curtidas... entendemos que la película que... produjo el escándalo, se le había recortado la parte soez y vulgar, pero parece que el diablo hubiere tomado cartas en el asunto... pues resulta que a la tal película le fue adherida por mano misteriosa la parte inmoral, escandalosa que se le había suprimido... (*Gaceta Republicana*, 4 de mayo de 1911, como se cita en Fundación Misión Colombia, 1988, Tomo siglo XX, p. 135).

Se creía firmemente que las películas enseñaban actos inmorales al público infantil –por lo cual se sugería que las proyecciones para ellos se dieran únicamente los domingos en el horario de 1 a 3 de la tarde (“El cinema y la infancia”, 1933)–, que promovían la pereza muscular, que les fomentaban la emotividad





(FOTOGRAFÍA DE LA CARRERA SÉPTIMA DONDE SE OBSERVA AL COSTADO IZQUIERDO LA UBICACIÓN DEL TEATRO REAL. SAÚL ORDUZ, C.A. 1950. COLECCIÓN MDB-IDPC)

a un grado demasiado elevado y que eran un vicio que les alejaba de la sana costumbre de la lectura (“¿Deben jugar o ir al cinematógrafo?”, 1926). En el colmo de los extremos, al cine se le atribuyó el auge de la delincuencia, junto con la chichomanía, la miseria y la falta de religiosidad (*El Tiempo*, 07 de junio de 1931)

Un grupo de niños que ya es identificado por sus habilidades para robar en el día, fue capturado por la policía. Se cree que (la culpa es de) las películas de aventuras que reflejan violencia y una moralidad errada como un camino atractivo para los jóvenes. Se sugiere a la policía tomar medidas contra el cine amoral (“Películas nocivas”, 1925, p. 3).

Y se le consideró incluso más intolerable que las corridas de toros:

...se quieren prohibir las corridas de toros en donde solo hay emoción y alegría y se permiten las carreras en donde se exalta la pasión del juego y en donde mueren cuadrúpedos y bípedos... Se permite el cinematógrafo, gran maestro, que enseña de manera objetiva a matar, a robar en todas las formas y estilos, y que a las mujeres les da lecciones de mundología y letra menuda (*El Tiempo*, 12 de septiembre de 1920, como se cita en Fundación Misión Colombia, 1988, Tomo siglo XX, p. 90).

Así y en consecuencia, tiempo después, el 7 de diciembre de 1938, paralelo a la inauguración del Teatro San Jorge, el alcalde Germán Zea Hernández creó la junta de censura de películas (Corporación La Candelaria, 2006). Pero la censura no provendría exclusivamente de las autoridades; también a su manera lo hacía el público. Es bien conocida la historia de la película *Drama del 15 de octubre*, de

los Di Doménico, basada en el asesinato del General Rafael Uribe Uribe, la cual terminó en múltiples protestas populares; en primer lugar, porque el público no estaba preparado intelectualmente para este tipo de registros cinematográficos, y en segundo, por tocar un tema de alta sensibilidad social aún demasiado reciente. Las protestas aumentaron, además, porque en el filme salían los asesinatos del General, Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, que los Di Doménico grabaron en el Panóptico en busca de darle un mayor realismo a la película, como si se tratase de actores naturales, lo que fue calificado por el público como “exhibición cínica de los asesinatos”, llegándose a decir que “aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante” (Escovar, 2000, p. 29). Por otra parte, en los carteles puestos en las esquinas de donde se exhibía la película, aparecía la efigie del General como si fuese la imagen de un torero o de un cómico celebre (Martínez Pardo, 1978). Curiosamente, la censura fue de alguna forma suprimida de las castas salas de cine bogotanas a finales del siglo XX y ya la Junta de Censura inquisitorial no guardaba más la fe y la moral públicas (Iriarte, 1998). La pornografía fue la última opción de los empresarios de estas salas para darle sostenibilidad a un negocio que iba perdiendo la batalla contra la inseguridad, la soledad de 1000 mil sillas vacías y los centros comerciales.

Las formas de apreciar una película variaron mucho con el tiempo. Hoy en día se compra una boleta por internet o en la taquilla del cine y se disfruta de una película sin interrupciones por el lapso en promedio de dos horas. Cuando el cine hizo su irrupción, se hizo famosa la modalidad del intermedio; así se conocía al espacio de tiempo en que la película era detenida, normalmente para hacer un cambio de carrete, y se invitaba a la gente a





(INTERIOR DEL TEATRO NARIÑO
QUE ESTABA UBICADO EN LA
CALLE SEGUNDA CON CARRERA
OCTAVA, DURANTE UNA
FUNCIÓN DE CINE. COLECCIÓN
SMOB JVOR, SF. IX-684A)



tomar bebidas y comidas en la cafetería, en los salones de té o en los corredores aledaños a la sala de proyección. En otras ocasiones, este intermedio se utilizaba para proyectar los noticieros de la época o presentar cantantes y shows de magia. También se conformaban “programas”, que no solo tenían noticieros, sino cortos de animación o una película de “relleno” además de la principal; el conjunto era adquirido a veces por una sola boleta y constituía un verdadero “plan” por durar hasta más de cuatro horas. Otra modalidad era mostrar las películas por capítulos, como si fuesen una novela de televisión que imponía al espectador la obligación de seguir la historia domingo a domingo (López Michelsen, 1997).

Mucho más adelante apareció el cine “continuo”, una modalidad económica que permitía ingresar a la sala en cualquier momento, ver el final de la película y posteriormente el comienzo, e incluso ver varias veces las películas (Saldarriaga, 2006). Dentro de las formas de apreciación se desarrollaría un tipo de separación social, algo parecido al actual “general o preferencial”. Ya vimos que en el Salón del Bosque los que pagaban menos veían la película a la intemperie, que en el Olympia los que tenían menos poder adquisitivo tenían que aprender a leer al revés, y que llegaron a clasificarse las salas en tres categorías: de primera, de segunda y de tercera. Así mismo, en lo urbano se hizo una distinción entre salas “de estreno”, las más caras, ubicadas en las principales avenidas, y las salas “de reestreno”, localizadas en los barrios, con programas dobles, es decir, dos películas por un solo precio. En 1933, en el periódico *El Tiempo* se publicó una petición especial para ubicar varios teatros sencillos en los barrios obreros para que esa población pudiera observar las mismas cintas que la aristocracia (sic) y la clase media-alta, teniendo en cuenta

que el cine no era solo diversión, sino que permitía también una difusión cultural. De igual manera, el Salón Olympia tenía un horario en el que las boletas eran más baratas para que los obreros pudieran asistir (“Los cines para obreros”, 1933).

Sumado a esto, según Saldarriaga (2006), se añadió otra forma sui géneris de separación social con el cine parlante, pues los iletrados –que eran la mayoría– podían apreciar las películas mexicanas, argentinas o españolas, y por el contrario, las italianas, francesas o norteamericanas requerían leer los subtítulos. Esta separación influyó considerablemente en la formación del gusto popular a través de la cultura representada en las películas. Mayor fue el énfasis cuando las salas, para atraer público, crearon los “lunes populares”, los cuales variaban su estrategia en precio o en programación de acuerdo a si la categoría de la sala era de estreno, de segunda o de barrio. En los teatros de barrio, por ejemplo el Nariño en el barrio Las Cruces, la entrada era mucho más barata y ofrecía dos o tres películas, con mayor énfasis en el cine mexicano y argentino; mientras que en una sala de estreno, como el Apolo, se presentaban noticias y cortos animados, y se proyectaban películas de Hollywood estrenadas años atrás (Vélez Serna, 2007).

El amplio gusto popular que surgió entonces por las películas con rancheras de Pedro Infante y Jorge Negrete, entre otros, y las actuaciones de Cantinflas, se debió a la estrategia que tenía la compañía Pelmex (Películas Mexicanas S.A.) de instalar teatros en varias ciudades colombianas y de Iberoamérica para introducir sus películas, lo cual llevó a que en 1959 la firma construyera el Teatro México, especializado en cine de ese país y profusamente adornado con cerámicas que evocaban la cultura azteca (Escobar, 2005). Es decir, con la

diversificación de la apreciación y los gustos de los espectadores, aparecieron salas dedicadas a géneros especiales.

Los *horarios* de las funciones de una sala de cine se dividían en matinal, vespertina (poética palabra astronómica que formaba parte del argot bogotano y que hacía referencia a las últimas horas de la tarde; cayó en desuso alrededor de los años ochenta, cuando las salas de cine se sumergieron en una profunda oscuridad) y nocturna. El matinal estaba preparado para todo público, especialmente para el infantil, y las otras dos sesiones para el adulto, en teoría, pues la oscuridad de la sala abrió un idóneo espacio a la intimidad bogotana. Cuenta un cronista en 1919:

...en los diurnos es verdad que la chiquillería llega a interesarse y aplaudir. Pero esos chiquillos no forman la mayoría... bajo la sombra discreta. Un público especial, que tiene otros entretenimientos... distintos de aquellos que preocupan a los niños... afuera quedaba el bullicio, la actividad, el movimiento. En el salón los concurrentes se inmovilizaban frente al lienzo... no eran precisamente los episodios de aventuras quienes determinan ese recogimiento... a lado y lado... en toda la extensión de la sala, parejas juveniles charlaban muy bajo, en la más dulce intimidad... en la complicidad discreta de la penumbra, una película de aventuras pasaba por el lienzo y más de una aventura de película pasaba por el salón (Liévano, 1919).

Este relato indica que a falta de espacios de encuentros discretos en la ciudad, la sala de cine vino a satisfacer esta necesidad. La luz de un proyector favorecería a las parejas en la penumbra. Así lo vivió Daniel Samper en el teatro Caldas hacia los cincuenta, y en los se-

tenta Miguel Ángel Rojas en el Faenza (Samper Pizano, 1988).

En este sentido las salas de barrio llegaron a ser un punto de encuentro fundamental entre amigos, pues como cuenta Alberto Navarro en su artículo: *¿Qué fue del Nuria, el Regio, el Escorial?*:

El cine era una experiencia solitaria, personal que no había que compartir. Al cine se podía ir solo, lo que lo diferenciaba del fútbol, al cual era de rigor ir acompañado. Se iba a la sala del barrio, seguramente allí habría alguien conocido: un estudiante del colegio que vivía a la vuelta, algún vecino de cuadra. Pero a pesar de sentarse junto a él, uno seguía solo...

Algunas de las razones que nos llevaban a esos teatros (los de barrio) era la distancia a las salas del centro, y los precios de estas. Pero la razón principal era la censura. Existían entonces cuatro clasificaciones: todos, mayores de catorce, de dieciocho, de veintiuno. Un buen número de películas eran clasificadas para mayores de dieciocho o de veintiuno, entre ellas todas las que nos interesaba ver. Había entonces que ir a las salas de segunda, pues los porteros de éstas no iban a devolver de la puerta a los muchachos que constituían una de las principales clientelas del teatro. (Navarro, 2011, p. 147)

Las salas tuvieron que tolerar los *malos hábitos* de los espectadores. Si al público no le gustaba la música que tocaba la banda para acompañar la película, zapateaba en el suelo ("En el Salón Olympia", 1930), o los filipichines, que frecuentaban el Olympia y el Bogotá, empezaban a gritar frases propias de una plaza de mercado ("Cultura en los cines", 1922). Llamaba la atención también el comportamiento de las mujeres. Un cronista hacía una crítica



sobre el mal hábito de la conversación constante entre ellas cuando acudían al cine y no dejaban oír la película porque durante la proyección solo hablaban (“De la conversación en el cine”, 1935). El uso de sombreros gigantes en mujeres, pero también en hombres, fue causa de una petición pública para que dejaran de utilizarlo en las funciones (“El público pide”, 1937). Son bastantes numerosas las noticias sobre las bravuconerías del público que terminaban en destrucciones. El terrible desentable que se daba en las corridas de toros también se dio en las salas de cine; culminaba en violentas trifulcas, con gente herida y enfrentada con la policía en las calles. En el Olympia, el 20 de diciembre de 1927, una minoría del público destruyó las bancas y los bombillos luego de finalizar la película para manifestar su desagrado con la proyección (“El escándalo de anoche en el Olympia”, 1928). En una ocasión, varios jóvenes gritaban en el Faenza para que se cambiase la película, y luego procedieron a dañar la silletería nueva con navajas (“Una lamentable exhibición de incultura ayer en el Faenza”, 1932). Andrés Samper Gnecco (1973), en su libro *Cuando Bogotá tuvo tranvía*, nos cuenta:

Si al respetable [público] no le gustaba desde un principio algún filme, silbaba, chiflaba, gritaba ¡ladrones, rateros! y lo hacía cambiar por un segundo, tercero o hasta cuarto más, celebrando con palmoteos su victoria. Muy raras veces se imponían las mayorías silenciosas, que siempre han existido susurrando desde los palcos de segunda fila ¡chis, chis!... Todo el mundo fumaba Pielroja y Pierrot en cadena y en pleno recinto (p. 37)

Varias fueron las ocasiones en que las fachadas se tornaron en polígono de tiro, como en octubre de 1946, cuando estudiantes uni-

versitarios furiosos por el alza de los precios de Cine Colombia apedrearon sus teatros Lux, Real, Colombia y Atenas (“Grupo de estudiantes irresponsables apedreó los teatros de Cine Colombia”, 1946). Cuando mejor les iba a los empresarios era cuando los asistentes insatisfechos por la película simplemente les hacían devolver el dinero de las boletas (“En el Faenza”, 1928).

Avances hacia el pasado.¹¹

La primera vez que Luis Ortiz llegó a Bogotá con la intención de quedarse en la ciudad, fue el 9 de abril de 1948. Venía desde Chiquinquirá colado en el tren; tenía 8 años; llegó solo y descalzo, y luego de salir de la Estación de la Sabana, subió hacia la Avenida Jiménez, donde se encontró con un policía que le dio una bofetada y lo devolvió para la estación y de allí una vez más para su pueblo.

A su corta edad Luis ya formaba parte del mundo del cine. Su tío era el proyccionista del Furatena, el principal teatro de Chiquinquirá, donde lo veía revisando, pegando y cortando las cintas. Del material que sobraba, Luis armaba sus propias rollos, con una caja de cartón su propio proyector y luego en su imaginación sus propias películas. Cuando por fin pudo retomar la capital, Luis tuvo que dormir en las calles y en los zaguanes de las casas, y llevaba una vida bastante dura para su edad. Pero tuvo la genial idea de buscar trabajo como ayudante en una sala de cine. Empezó ayudando a barrer las salas y a cargar los pesados rollos con un carro esferado que tenía. Cuenta que cogía las pesadas latas, las amarraba con una cabuya al carro y las llevaba a donde le dijeran. Luego fue portero y finalmente le en-

¹¹ Entrevista realizada a Luis Ortiz, proyccionista de diferentes salas de cine de Bogotá, por Sergio Becerra y Alfredo Barón Leal, autor de este artículo, los días primero y seis de junio de 2012.



(LUIS ORTIZ, PROYECCIONISTA DE DIFERENTES SALAS DE CINE DE BOGOTÁ, TIENE A SUS ESPALDAS AL ANTIGUO TEATRO METRO TEUSAQUILLO, LUGAR DONDE ALGUNA VEZ PROYECTÓ INNUMERABLE CANTIDAD DE PELÍCULAS, 2012. FOTO: ALFREDO BARÓN LEAL-IDPC)

señaron a manejar la máquina de proyección. Hoy don Luis, con su barba larga y blanca, sus ojos claros, y un sombrero tipo *western*, como un vaquero de una película del viejo oeste, curiosamente, trabaja vendiendo cómics, libros, afiches y fotogramas en un metálico quiosco frente al Teatro Teusaquillo, el mismo donde muchas veces proyectó cientos de películas. Ahí está de 10 de la mañana a 11 de la noche, vendiendo sus rarezas a coleccionistas y estudiantes interesados sobre todo en los cómics, para, luego de tomarse un buen trago de aguardiente con sus viejos amigos, retomar el camino rumbo a su casa en Ciudad Bolívar, desde donde seguramente ve una gigantesca ciudad proyectándose ante él. Don Luis forma parte de aquellos trabajadores que el cine empleó para divertir e informar a Bogotá. Fue proyeccionista durante 15 años y proyectó tantas películas en tantos teatros

como incontables son las veces que repitió y volvió a ver tantas películas. Los proyeccionistas de las antiguas salas de cine de Las Nieves, de Chapinero y de los llamados cines de barrio, murieron, se quedaron sin trabajo, tuvieron que cambiar de oficio, y otros muchos, irónicamente, se quedaron ciegos por asuntos relacionados con la técnica de la proyección.

Varios oficios del cine –músicos, vendedores de dulces y comida, taquilleros, porteros, dibujantes, redistribuidores, rescatadores y proyeccionistas– con el paso del tiempo se desvanecieron o modificaron. Así como desaparecieron las fosas de los teatros y los músicos que amenizaban el cine mudo, quedaron en silencio. Desaparecieron los dulceros que vendían sus productos en las entradas del cine y los que ofrecían los productos en medio de las funciones pasando en medio de los corredores, y a los cuales, según don Luis, la gente gritaba para que dejaran escuchar la película, pues pasaban gritando “¡chicles!, ¡maíz!, ¡galletas!, ¡chocolatinas!” Algunos de ellos, después de pagarle un dinero a los dueños de los teatros menos exclusivos, entraban con sus chazas y sus linternas para poder caminar por los oscuros corredores y dar las vueltas. Otros que usaban linternas en los teatros de primera, eran los acomodadores, que iban muy bien vestidos y ayudaban a ubicar a la persona en el puesto que estuviera desocupado, oficio que se modificó cuando la Metro sacó boletería numerada.

Don Luis cuenta que en estas viejas salas de cine el control de la boletería no era muy grande, pues hubo alguna vez algo que él llama actualmente el “carrusel de la boletería”, un sistema que funcionaba entre porteros y taquilleros para vender dos veces una misma boleta. Funcionaba cuando al portero le entregaban una boleta pero él se la quedaba y no la rompía, para dársela luego al taquillero que la volvía a



vender, ocasionando que en muchas oportunidades la gente tuviera que sentarse en las escaleras al no encontrar puesto. Suponemos que este “carrusel” dejó de moverse cuando las boletas empezaron a numerarse por silla.

El oficio más difícil era el de proyccionista, cuenta don Luis, pues de él dependía toda la función. Era la persona que tenía que vérselas con las pesadas y calientes máquinas de proyección, donde se montaban los pesados rollos que se enredaban o a veces se quemaban, ocasionando que la gente se disgustara porque sentía que le estaban robando la plata. Los proyccionistas muchas veces tenían que pasar varias horas encerrados en las cabinas, sobre todo en los cines continuos, y una persona tenía que llevarles el almuerzo. Así mismo, ellos tenían que vérselas con los técnicos cuando la máquina presentaba alguna falla, sobre todo para reemplazar una pieza fundamental, la Cruz de Malta, una cruz de hierro que tapaba y dejaba pasar la luz, pieza sin la que, según don Luis, no existiría el cine. Cuenta don Luis que esa misma luz dejó a muchos de sus colegas ciegos por culpa de la brillante emisión que producían unos carbones especiales que tenían que importar de Alemania.

Los que se encargaban de la publicidad de la película eran trabajadores que en parte hoy fueron reemplazados por máquinas. El distribuidor de la película en Estados Unidos o México mandaba dos mil afiches y miles de fotogramas –de acuerdo con la importancia de la película– que ponían en las carteleras de las salas o mandaban a los periódicos y a todo lo que más vendiera la película. A veces mandaba los textos ya hechos. Don Luis dice que los adjetivos más recurrentes eran ¡soberbia!, ¡magnífica!, ¡inolvidable!, palabras para vender imágenes. Entonces las personas iban a los teatros y veían las carteleras donde se encontraban puestos con chinchas por lo

menos ocho fotogramas por película. Este era el sistema de publicidad en una época en que la televisión era un lujo en las casas.

Sin embargo, la mayor publicidad se hacía sobre la fachada del teatro. Era una especie de barroquismo, dice don Luis, cuando las salas de cine adornaban sus entradas con gigantescos muñecos y carteles enormes que mandaban a los dibujantes reproducir en un tamaño mayor. Dice don Luis que ellos son los que tienen la mayor colección de afiches de cine y que los reproducían a mano o con aerógrafo en sus talleres. Algunos de esos talleres quedaban dentro de los mismos teatros. Recuerda, por ejemplo, el taller del señor Duval, de quien olvidó su nombre, que quedaba en todo el segundo piso del Faenza. Él vino de Ecuador a enseñar aquí, prosigue don Luis, porque los ecuatorianos amaban el cine. Era como un antiguo taller de artista donde él era la batuta y donde tenía muchos discípulos, los cuales con el tiempo se volvieron fabricantes de vallas y comenzaron a adornar la Séptima y algunos edificios sobre la avenida. Allí, en el taller del Faenza, los hacían y luego los distribuían a otros teatros. Estas pancartas o vallas eran muy bellas. Su gran discípulo fue Gonzalo Díaz, de quien incluso se han hecho exposiciones en el Museo de Arte Moderno, organizadas por el Colectivo Popular de Lujo.

III. CAMBIO DE CARRETE: CHAPINERO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Los años cincuenta llegaron con la pérdida reciente del Gran Salón Olympia que, como un antecedente lejano, presagiaba lo que iba suceder con muchas salas a lo largo de cincuenta años y que se agudizó a partir de los años 90.



(TEATRO SANTA BÁRBARA 1940. SMOB ARCHIVO JVOR, II 116a.)

(CINE ALAMEDA, S.F. COLECCIÓN MDB-IDPC.)



En la primera mitad del siglo XX, el barrio de Las Nieves fue el epicentro cinematográfico de la ciudad. Fue el pionero en salas de cine, y en los años cincuenta y setenta vio cómo se construyeron otros cinemas muy importantes: Metropol (1949), Azteca/México (1959), La Carrera (1960), Embajador (1969) y el Centro Cinematográfico Cinema Calle Real (1973). Aparecieron además salas alternativas donde se ofrecía principalmente cine clásico, de autor e independiente, como la Cinemateca Distrital (ubicada primero en el Planetario Distrital en 1971 y luego trasladada a la sala alterna del Teatro Jorge Eliécer Gaitán en 1976) y la Sala Los Acevedo del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1979). Las Nieves fue un lugar de encuentro, cine, restaurantes, cafés, bares y juegos que proporcionaron una oferta atractiva de entretenimiento antes de la aparición creciente de los centros comerciales que centralizaron la oferta con los Multiplex dejando atrás las grandes salas (Rubiano, 2008). De hecho, antes de la instalación de la Cinemateca Distrital en la sede actual, su espacio funcionó como local del Salón Colombia, del Cabaret Montecarlo, de la Galería Colseguros (Escobar, 2005) y fue inmortalizado en la película *Semáforo en rojo* (1964), de Julián Soler.

Sin embargo, la oferta cinematográfica bogotana se iría detrás del desarrollo y progreso de la ciudad y se consolidaría en la segunda mitad del siglo XX en el barrio de Chapinero. Este fue el primer barrio suburbano que tuvo Bogotá (Martínez, 1976) y el noveno de la ciudad (Mejía Pavoni y Zambrano, 2003). Desde 1884 se encontraba conectado con Bogotá por la primera línea de tranvía de mulas, que hacía un recorrido a lo largo de la carrera 13, desde el sector de San Diego hasta la calle 57. A este lugar llegaría el tranvía en su recorrido Bogotá-Chapinero, donde se instaló la estación de tranvía del barrio. La compañía del

tranvía contó durante mucho tiempo con un amplio terreno en este espacio de la esquina de la calle 57 con carrera 13, como lo indica el *Plano de la ciudad de Bogotá* de 1913 (Corporación La Candelaria, 2007). Justamente esta estación fue considerada para instalar la primera sala de cine del barrio. Al respecto, Jorge Nieto comenta:

...un mes antes de la inauguración del Salón Olympia (7 de diciembre de 1912), se publicaba en la prensa este esperanzador comentario: “parece que es un hecho el arreglo decente de la estación de tranvía en Chapinero para establecer allí cinematógrafo, patines y otras diversiones, y así crear una buena renta a la empresa del tranvía” (Nieto y Rojas, 1992, p 115).

Nieto no determina si la adaptación de este espacio fue realizada, pero sí indica que “a mediados del 13 (1913) se abre en Chapinero, para los veraneantes del Versalles bogotano, el Salón Thalía, con funciones de cine y sesiones de patines” (Nieto y Rojas, 1992, p. 115).

Resulta muy interesante el dato de la adaptación de la estación del tranvía para cine, pues, como mencionamos, esta estación estaba ubicada en la calle 57 con carrera 13, exactamente en el mismo lugar donde en 1917 se construyó el Teatro Caldas. El dato lo confirma Felipe González Toledo (2008), el cronista urbano del periódico *El Espectador*, quien afirma que en 1919 la antigua terminal de la línea norte del tranvía fue adaptada para salón de espectáculos convirtiéndose en el Teatro Caldas. El Teatro Caldas fue para Chapinero lo que el Olympia para Bogotá. Su propietario era el señor Bonifacio Vélez, quien contrató al ingeniero y arquitecto Arturo Jaramillo Concha para su diseño. Tenía una capacidad para 480 espectadores, lo cual muestra que era



[TEATRO DE LA COMEDIA HOY TEATRO LIBRE EN CHAPINERO. PROPIEDAD DE LUIS PANTALEÓN GAITÁN SALAZAR. 1963. COLECCIÓN ÁLBUM FAMILIAR. MDB-IDPC.]

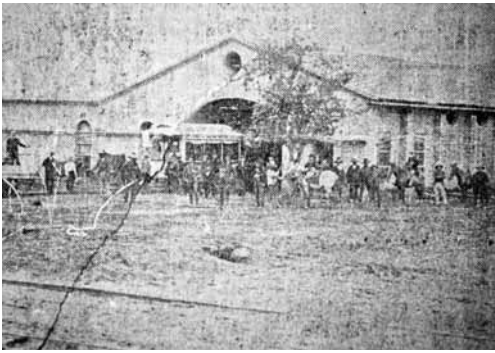
un teatro de proporciones modestas, prácticamente una sala de barrio que contaba con balcones. Su fachada se situaba detrás de un muro y una verja que lo separaban de la carrera 13, típica construcción del Chapinero antiguo. La taquilla de venta de boletas se ubicaba en una construcción más pequeña.¹² El diseño de su fachada era ecléctico: tenía un frontón triangular que enmarcaba un letrero pequeño que decía *Teatro Caldas* y en medio de ambas

¹² Arquitectónicamente, Chapinero, a diferencia de Bogotá, comenzó a construir antejardines al frente de sus casas por diversos motivos estéticos, de ornato y de higiene. Mientras la Bogotá colonial tenía por costumbre contar con patios internos, en Chapinero poco a poco se fue reemplazando: se "sacó el patio" hacia el antejardín. Las quintas de Chapinero fueron el mejor ejemplo de esta nueva práctica constructiva.

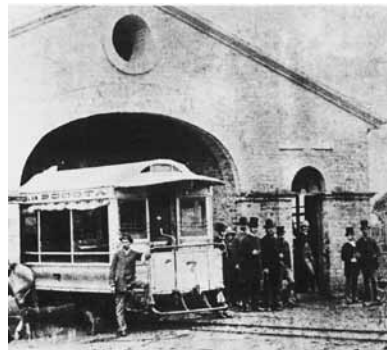
palabras una ventana de ojo de buey; debajo de esta había una gran entrada conformada por un arco rebajado que tenía en su tímpano un mascarón. Como el letrero de la fachada era tan pequeño, en ocasiones para anunciar las funciones de cine, se ayudaban de un vistoso letrero portátil con el nombre del teatro que recostaban sobre el muro de la entrada. Como curiosidad, el teatro prestaba el servicio de baños fríos y calientes por deficiencias del acueducto local (Carrasco Zaldúa, 2006).

Toda la vida cinematográfica inicial de Chapinero giró en torno al Caldas. Con el paso de los años, la fachada de la sala fue borrada del panorama urbano y en su remplazo se levantó un edificio moderno de la peor arquitectura





1.



2.



3.



4.

(ESTAS CUATRO FOTOGRAFÍAS PODRÍAN DAR CUENTA DE LA TRANSFORMACIÓN DE LA ANTIGUA ESTACIÓN DEL TRANVÍA DE CHAPINERO EN LA PRINCIPAL SALA DE CINE DEL BARRIO. LA PRIMERA FOTOGRAFÍA NOS PERMITE APRECIAR EL DISEÑO DE LA ANTIGUA ESTACIÓN DEL TRANVÍA. LA SEGUNDA FOTOGRAFÍA, POR SU PARTE, MUESTRA MÁS DETALLADAMENTE LA ENTRADA DE LA ESTACIÓN DEL TRANVÍA. LA TERCERA EVIDENCIA UNA CONVENCIÓN DEL MOVIMIENTO POLÍTICO DE GAITÁN -UNIR- DE LOS AÑOS TREINTA, A LA SALIDA DEL TEATRO CALDAS. Y LA CUARTA POR SU PARTE, MUESTRA LA FACHADA COMPLETA DE LA SALA DE CINE. DE ACUERDO CON LOS DETALLES ARQUITECTÓNICOS PRESENTES EN LAS FOTOGRAFÍAS -LA ENTRADA PRINCIPAL, EL OJO DE BUEY, EL TECHO INCLINADO Y LAS ENTRADAS LATERALES-, ADEMÁS DE LA PROPIEDAD QUE TENÍA LA EMPRESA DEL TRANVÍA EN UN TERRENO DE LA CALLE 57 CON CARRERA 13 Y LAS MENCIONES DE NIETO Y EL CRONISTA FELIPE GONZÁLEZ TOLEDO, PODEMOS INFERIR QUE LA ESTACIÓN DE TRANVÍA DE CHAPINERO FUE TRANSFORMADA EN EL TEATRO CALDAS Y POSIBLEMENTE FUE LA ÚNICA ESTACIÓN DE TRANVÍA BOGOTANA QUE CORRIÓ CON ESA SUERTE.

1. ESTACIÓN DEL TRANVÍA DE CHAPINERO. FONDO CEAM, S.F. COLECCIÓN MDB-IDPC.

2. ESTACIÓN Y TRANVÍA DE MULAS O SANGRE. FONDO CEAM. COLECCIÓN MDB-IDPC.

3. CONVENCIÓN UNIRISTA EN EL TEATRO CALDAS. FONDO CEAM. COLECCIÓN MDB-IDPC.

4. FACHADA DEL TEATRO CALDAS. SADY GONZÁLEZ, 1920. COLECCIÓN ARCHIVO DE BOGOTÁ.]



(FACHADA DEL DESAPARECIDO TEATRO IMPERIO EN LA 63 CON DÉCIMA AL COSTADO SUR DE LA IGLESIA DE LOURDES EN CHAPINERO. SADY GONZÁLEZ. 1951. COLECCIÓN ARCHIVO DE BOGOTÁ.)



concebible. La sala siguió proyectando cine y, en su decaimiento, llegó a proyectar cine porno, oculto bajo los nombres de Cinema el Prado y Cinema el Edén (Iriarte, 1998). El Teatro Caldas solo quedó en la memoria de varios personajes que lograron conocerlo, entre ellos los escritores Alfredo Iriarte, Gonzalo Mallarino Botero y Daniel Samper Pizano. Al respecto, este último decía:

...el Caldas después de haber sido, dos generaciones antes, el gran salón de cine de Chapinero, se vino en picada. Llegó a programar películas mexicanas y fue ignorado por la juventud progresista durante más de veinte años. Brigitte Bardot, que ya había hecho el milagro con el Chile, consiguió la resurrección del Caldas por allá en el año 60. Un ciclo de la primera gran empelotatriz de nuestro tiempo le produjo al Caldas llenos victoriosos durante varios viernes, sábados y domingos (1988, p. 52).

Tanto para Mallarino como para Samper, el Teatro Caldas era un cine de barrio exclusivo para los habitantes de Chapinero, no para los de Bogotá, la cual estaba "muy lejos". El teatro era el lugar para engañar a los porteros que no permitían la entrada a los menores de 21 años, y si lograban engañarlos, para encontrarse con los amigos del barrio, con los del colegio, para hacerse en las filas de atrás, pues adelante se hacía la gente seria, y bajo el cielo-raso metálico de la sala, tratar de conquistar a las amigas y compañeras.

Para Samper Pizano (1988), en el Chapinero de los años cincuenta, los teatros eran referencias geográficas e indicaban las fronteras del barrio: "Chapinero limitaba al sur con el teatro Caldas (1917), al oriente con el teatro Imperio (1941), al occidente con el teatro El

Escorial (1948) y al norte con el teatro Chile (1948)" (p. 51).

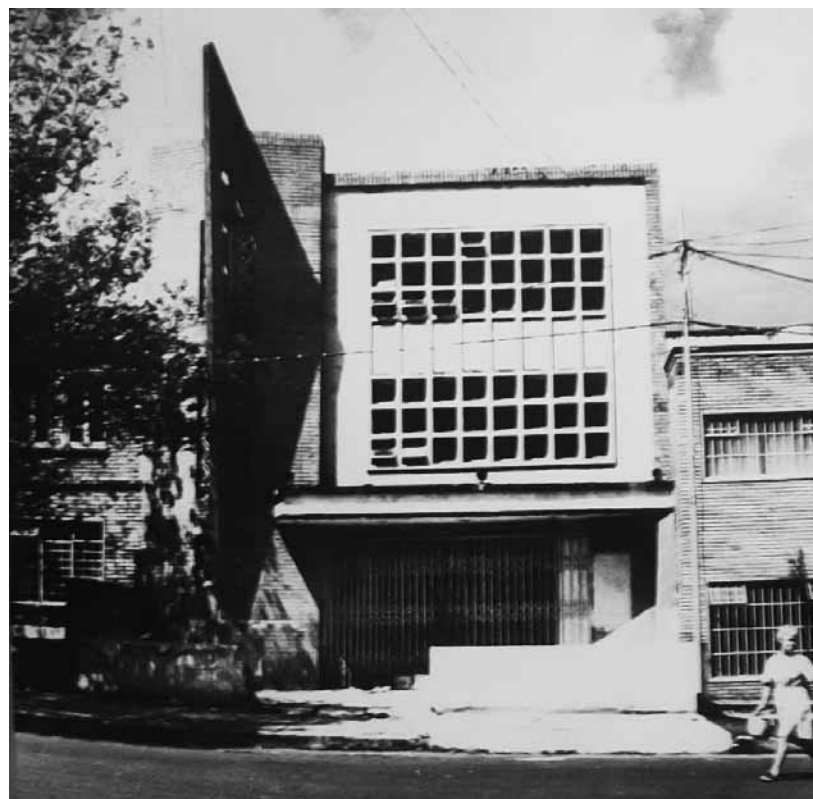
Durante los años cincuenta y sesenta se construyeron en Bogotá alrededor de 73 salas de cine, alcanzando en solo dos décadas casi la misma cantidad que se construyó en toda la primera mitad del siglo XX. A estas se sumarían otras 22 salas construidas en la década de los setenta, para un total de 95 salas.¹³ Chapinero y Las Nieves concentraron cerca del 50% de la oferta de cinemas de Bogotá. El otro 50% se construyó en otros sectores al norte, al occidente y al sur de Bogotá, donde se consolidó otro tipo de sala: el cine de barrio, del cual, por su extensión, no podremos tratar aquí.

La carrera Trece fue para Chapinero lo que la Séptima para Bogotá. La Trece comenzaba en la calle 26, en el sector de San Diego, en el barrio de Las Nieves, y culminaba en la calle 67, en Chapinero. Entre 1900 y 1930, Chapinero estuvo separado de Bogotá por un espacio verde, y prácticamente el barrio iba desde la calle 45 hasta la 67 hacia el norte. Solo fue en la década del treinta cuando ese espacio verde o "vacío" se empezó a urbanizar. El primer barrio que surgió fue Teusaquillo (1933), donde el arquitecto español Ricardo Ribas y la firma Casanovas y Manheim, construyeron en 1939 el Metro Teusaquillo, "el teatro del vestíbulo diamantado" (Escobar, 2005, p. 125). La carrera Trece fue el eje vial sobre el cual se organizó Chapinero y en sus costados se levantaron solariegas quintas que comenzaron a ser demolidas a partir de los años cincuenta para "abrirle paso a la modernidad". De nuevo una modernidad que se atropella a sí misma. En su lugar se construyó el actual emporio comercial de Chapinero bajo un concepto arquitectónico de muy baja calidad.

¹³ Ver nota al pie no. 7.



(FACHADA DEL CINE PALERMO, 1965. COLECCIÓN BECMA CINEMATECA DISTRITAL)



(FACHADA DEL TEATRO AVENIDA CHILE O TEATRO CHILE, LLAMADO INICIALMENTE CINE DIANA Y HOY CONVERTIDO EN EL TEATRO NACIONAL FANNY MICKEY. REVISTA PROA, OCTUBRE DE 1982, NO 311 P. 24)



Esta nueva arremetida de la modernidad trajo como consecuencia una paradoja para nuestra investigación: la aparición de varias salas de cine que se convirtieron en los íconos del Chapinero cinematográfico contemporáneo, reemplazando así un patrimonio por otro, uno reconocible en la actualidad, los cinemas, y otro desaparecido y olvidado, las quintas, que sin duda son una inmensa pérdida. Chapinero ya contaba con cuatro teatros emblemáticos de la primera mitad del siglo XX: el Caldas (1912), el Imperio (1941), el Palermo (1946) y el Aladino (1948). En 1950 apareció el Cinema el Prado, el teatro que desfiguró la fachada del legendario Teatro Caldas. Desde entonces se empezaron a construir sobre la carrera Trece las emblemáticas salas de cine de Chapinero que se fueron cerrando poco a poco a partir de los noventa y que una generación de bogotanos nacidos entre 1980 y 1985, logró visitar. Con algo de dificultad, hay quienes recuerdan haber visto una película en ellas, convirtiéndose así en la última generación de bogotanos que alcanzaron a ver una película en una sala de ese tipo.

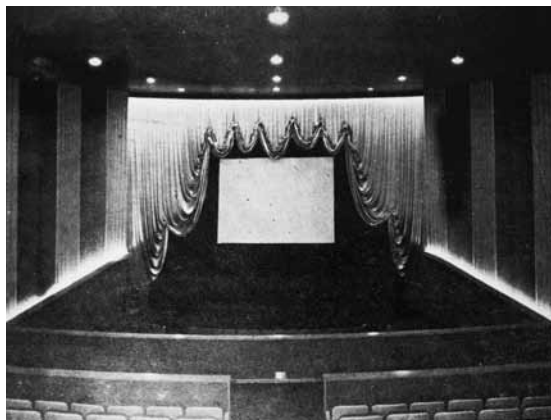
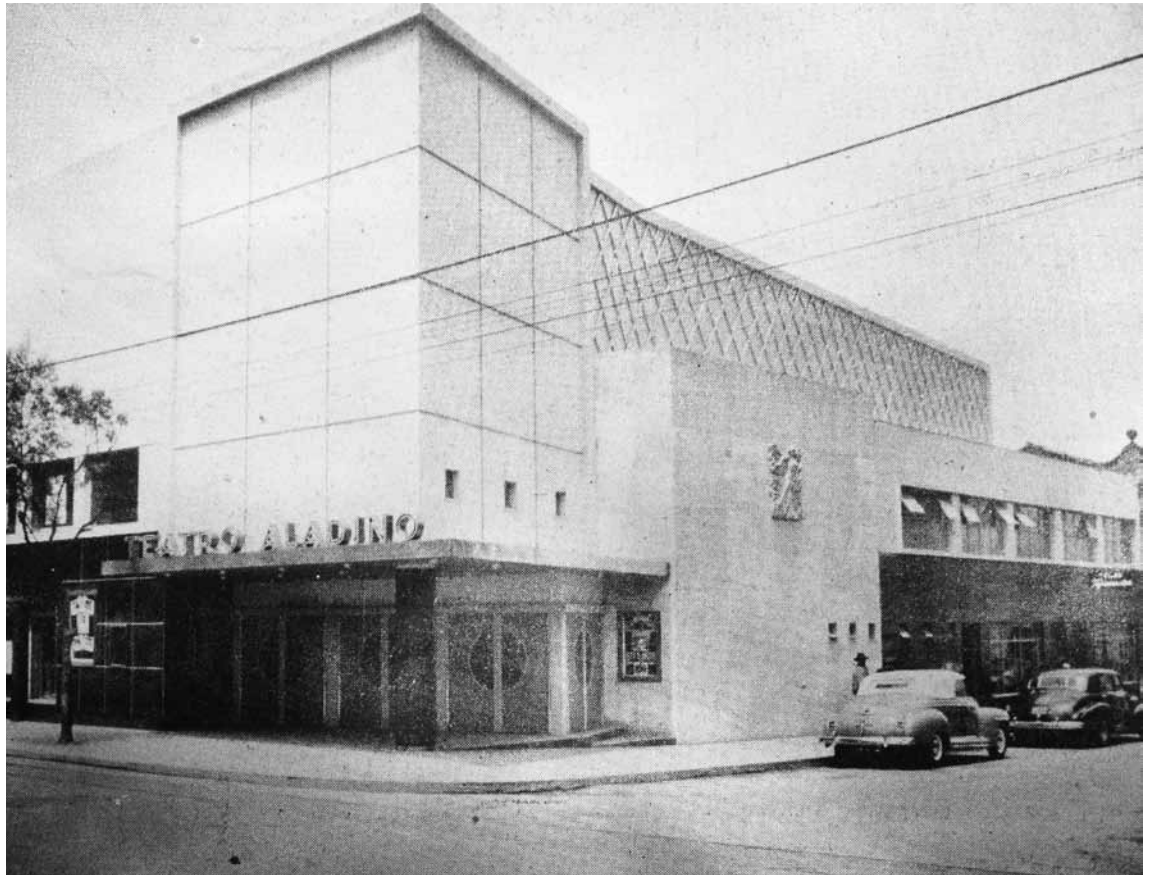
Algunas salas de Chapinero que aparecieron en los años sesenta, fueron construidas en torno a “circuitos de cine” que manejaban algunos empresarios bogotanos y empresas dedicadas al cine.¹⁴ Entre ellos tenemos al empresario, comerciante y abogado de origen árabe Camilo Akl, quien fue el dueño de famosos teatros como el Ópera (1964) y el Radio City (1965), ambos ubicados sobre la carrera 13 –el primero en la calle 27 y el segundo en la 41–, y quien, rumbo a Chapinero, concibió el Teatro Libertador (1965) y el Scala (1966).

El Teatro Libertador estaba ubicado en el pasaje comercial frente a la iglesia de Lourdes, que comunica la carrera 13 con la Aveni-

da Caracas. Como se había mencionado en la primera parte de este ensayo, el Libertador, junto con el Teatro Variedades (1908) y el San Carlos (1952), eran una fusión entre pasaje comercial y sala de cine, lo cual se puede tomar como un antecedente de los actuales centros comerciales que integran a sus servicios salas de cine. Camilo Akl tomó en arriendo este espacio ubicado en el primer gran edificio de oficinas particulares de Chapinero, el de la compañía de Seguros Bolívar –de ahí el nombre del teatro–, y creó ahí una de las primeras salas de cine con una gradería en declive que acogía 824 sillas, donde proyectó hasta el año 2005 películas especialmente de acción, como la saga de James Bond, y de artes marciales. La sala se caracterizaba por no tener una fachada propia, pues estaba dentro del pasaje comercial, pero sí por los grandes carteles pintados a mano que se ubicaban en la entrada de la Avenida Caracas. La sala logró proyectar películas durante el primer lustro del siglo XXI, pero luego fue cerrada y finalmente, como muchas otras salas de cine, se convirtió en un sitio de entretención nocturna. Allí funciona el bar Vinacure (“luciérnaga” en quechua), uno de los sitios más populares de la ciudad tanto para heterosexuales como para población LGBTI, propiedad del artista plástico Germán Arrubla, quien logró incorporar a su negocio algunos elementos de la antigua sala, como la taquilla, las carteleras iluminadas, las puertas de entrada, la registradora, las grandes cortinas del escenario y algunas sillas originales.

Por otra parte, Akl construyó el Scala en la avenida calle 72, media cuadra arriba de la Caracas. Para la época, la calle 72 era el extremo norte del Chapinero antiguo. Ahí se localiza el barrio Quinta Camacho, un sector de interés cultural de Bogotá, famoso por su arquitectura inglesa y porque sobre la calle 72,

¹⁴ ver nota al pie no. 7.



(FACHADA E INTERIORES DE LA SALA DEL CINE ALADINO DONDE SE PUEDE APRECIAR LA SILLETERÍA Y LAS MOLDURAS ESTILO ART DECO. SE TRATA DE UNA DESAFORTUNADA PÉRDIDA PARA EL BARRIO DE CHAPINERO. REVISTA CASAS Y LOTES, NO. 9, DICIEMBRE DE 1948,)



en los años veinte, se ubicaron las más bellas mansiones y quintas de la ciudad que la modernidad arrasadora destruyó con edificios como el Teatro Scala. De la 72 hacia el norte comenzaba otro barrio emblemático, El Lago, y la famosa carrera 15, la avenida que impulsó a Bogotá y al cine hacia Unicentro.

Esta sala se haría famosa porque su diseño arquitectónico no contaba con una generosa marquesina que protegiera a los espectadores de las inclementes lluvias bogotanas cuando en su entrada se hacían largas filas. Y en segundo lugar, porque esta fue la sala que utilizó en primicia para los bogotanos de los barrios Colombia, Quinta Camacho, Lago, San Felipe y Juan XXIII, la técnica del Cinerama, consistente en proyectar sobre una pantalla curva una película filmada con tres cámaras en simultánea, lo cual ofrecía una imagen del doble del tamaño normal, logrando así una experiencia mucho más sensorial. El Scala fue pionero en incluir esta técnica en Bogotá. Por desgracia, a esta sala no le fue tan bien. Después de ser cerrada en 1995, fue abandonada y se convirtió en un foco de inseguridad porque su amplia fachada no tenía iluminación; luego, su interior fue demolido y finalmente se transformó en una cancha de fútbol sala.

Cuatro de las salas más emblemáticas del Chapinero de los años setenta y ochenta, fueron construidas por el empresario Antonio Sefair y se conocieron como el “circuito Riviera”. Los teatros que le pertenecían eran: Metro Riviera (1969), Cinelandia (1975), Royal Plaza (1977) y Astor Plaza (1979). Además, Sefair era el dueño del Metropol (1949) en el barrio de Las Nieves, en la calle 24, y uno de los empresarios que más le aportó a la construcción del Chapinero cinematográfico, de cuyo recuerdo queda muy poco.

El Metro Riviera estaba ubicado sobre la carrera 13 con calle 58. Se destacaba por sus

grandes cortinas rojas y por utilizar por primera vez el sistema sensorround, que hacía sentir vibraciones a los asistentes a la función. También funcionó allí, los días sábados por la mañana, el Club de Cine Estudiantil, dirigido por el crítico de cine Augusto Ibarra. Esta sala tuvo el mismo destino que el Teatro Libertador: fue convertida en uno de los sitios de rumba más importantes y reconocidos de la ciudad, el bar Theatrón (palabra que en griego significa “lugar donde se mira”, muy cercana también al concepto de “Odeón”), dedicado exclusivamente a la entretención nocturna de la comunidad LGBTI de Bogotá.

Las salas de Antonio Sefair –exceptuando el Metro Riviera, que estaba inserto dentro de un edificio– se caracterizaban por su diseño arquitectónico especial. El Metropol, pionero de este estilo, el Cinelandia, el Astor Plaza y el Royal Plaza se distinguían por sus grandes e imponentes fachadas construidas en granito blanco, sin ningún adorno, obedeciendo a los cánones del racionalismo y funcionalismo arquitectónicos, que le daban un valor excepcional a la austeridad del decorado. En ellas solo estaban el nombre del teatro, destacado en letras rojas, negras o doradas, y los grandes carteles que anunciaban la película. Se caracterizaban también por tener una generosa entrada cubierta, lo cual permitía que afuera se formaran largas filas para comprar las boletas, pero protegidas de las inclemencias del clima. Tenían grandes puertas de vidrio rematadas en la parte superior por una especie de friso rojo donde se anunciaba el nombre de la película. Luego de cruzar la registradora –elemento absolutamente eliminado de las actuales salas– en el umbral de la puerta, se entraba a un vestíbulo también bastante amplio. En este normalmente se encontraba al frente la cafetería o dulcería, y a un costado, los baños. Las entradas a los pasillos de la sala se

ubicaban a lado y lado de la dulcería. Algunas tenían puertas con ojos de buey, para poder ver hacia dentro y evitar la entrada de luz del vestíbulo hacia la sala. Normalmente la sala estaba entapetada y las paredes cubiertas con gigantescas cortinas rojas de techo a suelo. Se eliminaron los balcones en forma de herradura que circundaban las antiguas salas y, en su lugar, se implementó la gradería escalonada para la zona de espectadores, a la cual se accedía por los pasillos. Las sillas más apetecidas eran las inmediatas a las barandas de división, que eran prácticamente los “nuevos balcones” que la gente solía utilizar para poner bebidas, pues estas salas, aunque ya contaban con la clásica silla de cine de asiento movable hacia atrás, no tenían brazos con soporte como las actuales. Normalmente estas sillas eran metálicas, forradas en cuero amarillo, rojo o café, y con brazos fijos. Hoy en día muchas de estas sillas se encuentran en anticuarios, en alguna sala de una casa bogotana o en catálogos de subastas (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2009), luego de haberse puesto en venta, o para rescatar la sala –como lo hizo la sala de cine Los Acevedo del Mambo en 2006– o para su liquidación total.

El circuito de salas de Antonio Sefair cuenta con suficientes cualidades para formar parte del inventario del patrimonio cultural inmueble de Bogotá. Si tal cosa sucediera, luego de un estudio de valoración patrimonial material e inmaterial, se convertiría en el primer circuito de cine incluido dentro del inventario, lo cual permitiría a esos teatros recobrar la importancia que tuvieron. De este circuito, la única sala que ha sido declarada patrimonio de la ciudad es el Metropol, en el barrio de Las Nieves.

El Cinelandia fue construido en la carrera 13 con calle 64, sobre los predios de una antigua

funeraria; por eso se decía que en esta sala asustaban. Contaba con 778 sillas y una pantalla de 11 x 9 metros. Aunque se destacó en la proyección de películas de acción y ficción como la *Guerra de las galaxias* (1977, George Lucas), fue la película colombiana *Esposos en vacaciones* (1977, Gustavo Nieto Roa) la que más tiempo tuvo en cartelera. Fue cerrado en mayo de 2008, convirtiéndose en la última sala de cine activa de Chapinero. El Cinelandia no corrió con la suerte del Metropol, su “hermano mayor”, que fue convertido en una sala de conciertos y fiestas. El Cinelandia se transformó en un almacén de venta de lámparas. Su amplia entrada sirvió para instalar las vitrinas de exhibición y la sala fue convertida en bodega, desnudando sus paredes para dejar el antiestético “bloque a la vista”. Y lo más triste de todo: su sobria fachada blanca fue violada con la apertura de dos vanos para iluminar las oficinas, el granito blanco fue estucado y pintado en verde, y las grandiosas letras rojas con el nombre *Cinelandia* fueron eliminadas. El Cinelandia se convirtió en un anodino edificio más de la carrera 13 de Chapinero.

Por fortuna, los otros miembros de la familia del circuito Sefair, el Royal Plaza y el Astor Plaza, se encuentran intactos y utilizados para conciertos y espectáculos. El Royal Plaza, ahora llamado Royal Center, con su amplísima y sobria fachada que de blanca pasó a negra, aún se encuentra ubicado sobre la carrera 13 con calle 66, ofreciendo musicales, obras de teatro y conciertos. Fue construido en 1977 al frente de la antigua estación del tranvía de Chapinero cuando se prolongó la línea hasta la calle 67, y sobre el predio de la hermosa quinta del ex presidente Eduardo Santos. De nuevo, un posible patrimonio destruyendo o reemplazando a otro ya consolidado.

Por su parte, el Astor Plaza vendría a construirse sobre el terreno de cuatro viejas casas





SEGUROS ANON

LIBERTADOR

LANA

[EDIFICIO LIBERTADOR, DONDE SE ALCANZA A APRECIAR LA ENTRADA DEL PASAJE COMERCIAL QUE LLEVABA A LA SALA DE CINE Y HOY A UN CLUB NOCTURNO. FONDO SAÚL ORDUZ, S.F. COLECCIÓN MDB-IDPC.]

ubicadas en la calle 67 arriba de la carrera 13, en el extremo sur del barrio Quinta Camacho (Martínez Polo, 2004). Fue la última sala construida del circuito Sefair con el objetivo de proyectar cine de calidad o cine arte (Castellanos, 2008). Era la sala más grande de todo el circuito, tenía un total de 1040 sillas y se destacaba, al igual que sus salas hermanas, por tener una fachada en granito blanco enorme, muy sobria, donde se resaltaban tan solo un vano horizontal en la parte inferior y unas enormes letras con el nombre del teatro: *Astor Plaza*. En una de las oficinas del teatro sesionó por diez años la Comisión de Censura Cinematográfica de Colombia, que seleccionaba el tipo de películas que podían ver los colombianos.

Poco a poco se fueron apagando las luces de las salas de cine de Chapinero y del barrio de Las Nieves construidas en la segunda mitad del siglo XX. La crisis llegó en los años noventa; cerraron y empezaron a desaparecer el Trevi y el Palermo en 1993, el Lucía en 1994, el Scala y el Metro Riviera en 1995, el Aladino en 1999, el Astor Plaza en 2003, el Libertador en 2005, el Radio City en 2007 y el Cinelandia en 2008. Hoy en Chapinero, sobre la carrera 13, no hay ninguna sala que proyecte cine.

Aparentemente, las nuevas tecnologías de entretenimiento en casa –la televisión, el betamax, el VHS y el DVD–, junto con las tiendas de alquiler de películas en los barrios –como la desaparecida Betatonio– y la piratería hicieron mella en la asistencia a cine, pero el deleite no era el mismo; el plan de ir a cine no es reemplazable. La verdadera culpa de la desaparición de las salas de cine de avenidas como la Séptima o la Trece, la tuvo la aparición de los centros comerciales, sustituyendo el espacio público por el privado, el abierto por el cerrado. Es significativo que sea prácticamente nula la instalación de salas de cine

sobre la nueva avenida comercial de Bogotá, la carrera 15.

En el eterno errar del comercio bogotano hacia el norte, la carrera 15 vivió su auge en los años setenta y ochenta. Lo interesante de esta avenida es que cerca a ella solo se encontraban la sala del Centro Comercial El Lago en la calle 77 y el Cine Almirante en la calle 85 con carrera 16. Este último contaba con un mural del artista Luis Alberto Acuña, y se prestaba también para conciertos de bandas de rock bogotanas de los sesenta y setenta (Ospina, 2010). Sin embargo, ambos teatros fueron demolidos, el Almirante en 1990 para construir un centro médico, y el de El Lago hacia la misma época para la ampliación de un centro comercial especializado en computadores.¹⁵ La carrera 15 se proyectó desde la calle 72 hacia el norte hasta la calle 127 para dar acceso a las nuevas urbanizaciones del Antiguo Country y de la gran Hacienda de El Chicó (Borrero Ochoa, 2005), y sobre todo para llegar a un novedoso proyecto urbano que, como un nuevo elemento de la sociedad de consumo bogotana, modificaría y establecería las actuales costumbres de uso del tiempo libre, del entretenimiento y del ocio en la ciudad: el Centro Comercial Unicentro.

Este centro comercial se inauguró en 1976 con 360 locales, más de 78.000 metros cuadrados y 2500 parqueaderos al aire libre. El centro comercial se demoró varios años en atraer a su clientela debido a que la gente pensaba que era un lugar costoso y exclusivo para estratos altos. Pero poco a poco, en los ochenta, el modelo del comercio cambió y el centro comercial se impuso; así, el público

¹⁵ Del Almirante por lo menos se salvó el mural del maestro Acuña que se encuentra en el nuevo edificio, lo cual recuerda también que en el Teatro Arlequín de la carrera 25 No. 41-64, en el barrio La Soledad, se encuentra un mural que David Manzur hizo para pagarle una deuda al dueño del teatro (Ospina, 2010).



comprendió el nuevo esquema de los *shopping center* y fue dejando el comercio vial a favor del centro comercial (Borrero Ochoa, 2005).

Efectivamente, Unicentro ofrecía dentro de sus atracciones grandes almacenes ancla, – como los desaparecidos Sears, Casa Estrella y Ley–, una bolera y obviamente una sala de cine, similar a las de los ejes viales: grandes espacios, una silletería profusa y una amplia pantalla, pero sin una fachada que le diera carácter propio. Como ya habíamos mencionado, Unicentro, como centro comercial con sala de cine, tiene sus antecesores en el Bazar Veracruz con su Salón de Variedades (1908), el San Carlos (1952) y el Centro Comercial El Lago (1966). Pero Unicentro tiene el mérito de imponer de una forma mucho más clara este modelo que en su fase inicial hizo del cine su mayor atractivo y que heredarían los centros comerciales de tercera generación,¹⁶ como Boulevard Niza, Granahorrar, Galerías, Hacienda Santa Bárbara y Andino (Vargas Caicedo, 2009). Así, mientras surgían los cines de los centros comerciales con todas sus cualidades de comodidad y seguridad, comenzó el ocaso de los cines de ejes viales o tradicionales, muchos de los cuales, en su último intento por mantenerse en funcionamiento, comenzaron a proyectar cine porno.

La estocada final para todas estas salas vendría con la aparición de los multiplex y la concentración de la distribución de las películas en grandes empresas cinematográficas, algunas multinacionales. Ya se había realizado un experimento de este modelo con la construcción del Centro Cinematográfico Cine Colombia, en 1975, en la calle 24 con Séptima, que tenía cuatro salas independientes para 326, 353, 302 y 315 espectadores, y que hoy

en día está absolutamente abandonado. Los multiplex surgieron por la necesidad de los empresarios de ofrecer en un mismo lugar a la misma hora varias opciones de películas. Así, la estrategia fue reducir el tamaño de las grandes salas (caso Unicentro, Galerías o Granahorrar, hoy Avenida Chile) y construir en ellas desde cuatro hasta catorce salas. Hasta el momento la estrategia ha funcionado; la oferta y la demanda de cine se mantienen, con una alta tendencia primero hacia el cine comercial y segundo, hacia el cine arte. Esto indica que la época dorada de las salas de cine de los centros comerciales se está y se estará dando en las tres primeras décadas del siglo XXI, por lo menos hasta que un nuevo modelo aparezca.

Finalmente, las antiguas salas de cine, las que nos quedan de los años veinte, treinta y cuarenta o las que marcaron la tendencia moderna, tendrán que afrontar diversos destinos. Unas permanecerán abandonadas a pesar de su notable belleza y de formar parte del patrimonio de la ciudad. Otras estarán disfrazadas bajo el manto de la ignominia por usos no acordes con su función inicial: tiendas, bodegas, parqueaderos, y se seguirán desdibujando hasta desaparecer del marco urbano. Y otras, las que cuentan y contarán con mayor suerte, serán escenarios de diversos tipos de espectáculos: conciertos, fiestas, teatro, presentaciones culturales y, eventualmente, el regreso a su función original: el cine¹⁷.

¹⁶ Unicentro es un centro comercial de segunda generación, de acuerdo con Borrero Ochoa (2005). Los de primera generación vendrían siendo los de los ejes viales.

¹⁷ Este artículo contó con el apoyo en investigación de Eliana Bello, Karem Díaz, Marcela Mateus y Juan Sebastián Pedraza. Pasantes de la Universidad Javeriana.

REFERENCIAS

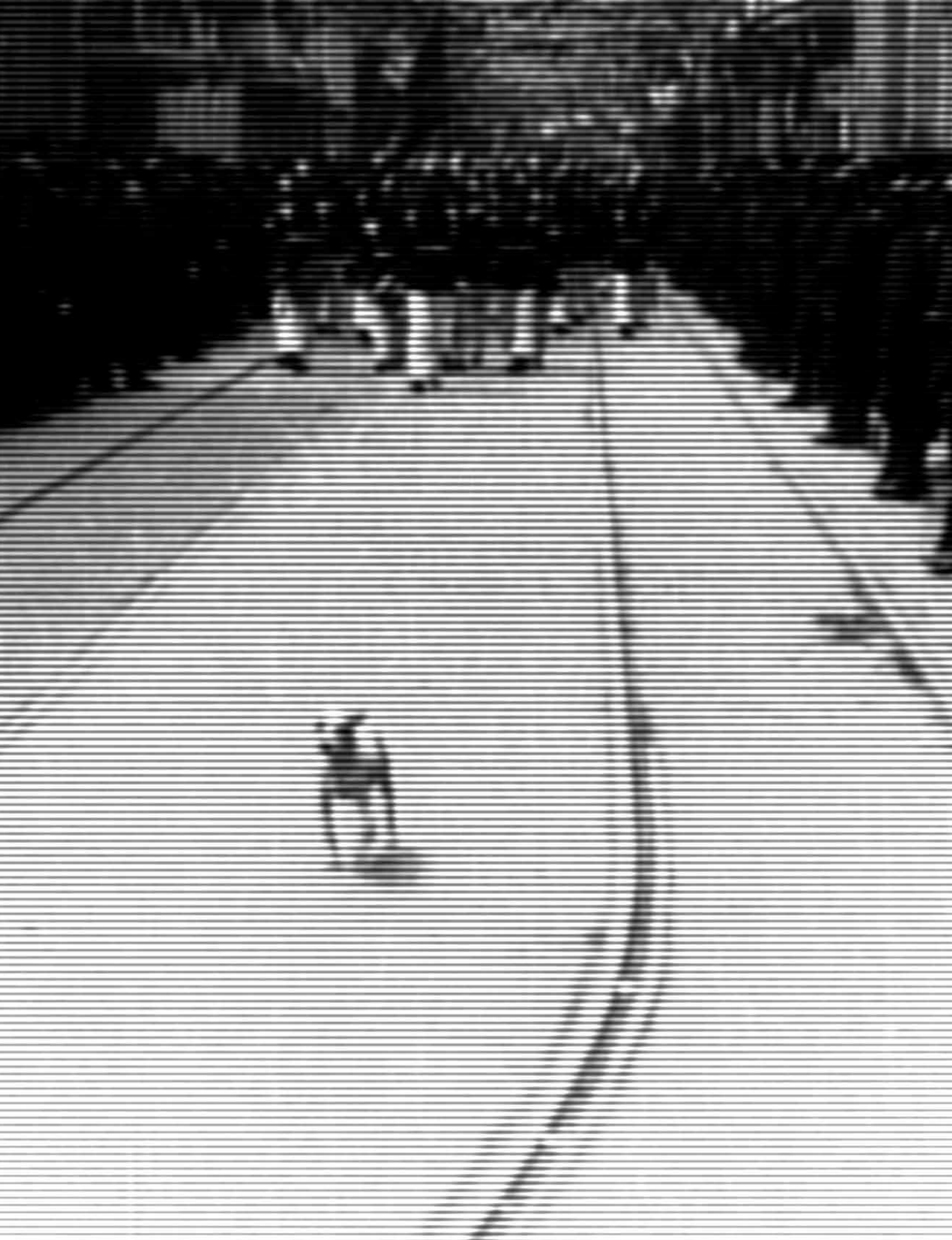
- Acuerdo 3 de 1971 del Concejo de Bogotá.
- Álvarez, C. (s. f.). Los orígenes del cine en Colombia. En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* [Memorias de la XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado]. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Álvarez Córdoba, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. En *Nueva Historia de Colombia: Tomo 6. Literatura, pensamiento, artes, recreación* (pp. 237-268). Bogotá: Planeta Colombia.
- Ávila Gómez, J. A. y López Suárez, F. (2006). *Salas de cine*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Borrero Ochoa, O. (2005). Impacto de Unicentro en Bogotá. En *Bogotá: Un evento, una década*, (pp 28-37). Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá.
- Carrasco Zaldúa, F. (2006). *La Compañía de Cemento Samper: Trabajos de arquitectura 1918-1925*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Carrasco Zaldúa, F. (2010). *Las Nieves: La ciudad al otro lado*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Castellanos, A. (2008, 1 de noviembre). Las memorias del cine en Chapinero. *El Tiempo*, versión electrónica.
- Corporación La Candelaria (2004). *Atlas Histórico de Bogotá 1538-1910*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Corporación La Candelaria (2006). *Atlas Histórico de Bogotá 1911-1948*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Corporación La Candelaria (2007). *Atlas Histórico de Bogotá: Cartografía 1791-2007*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Cuáqueros, no cineastas (1933, 1 de abril). *El Tiempo*, p. 4.
- Cultura en los cines (1922, 9 de diciembre). *El Tiempo*, p. 6.
- De la conversación en el cine (1935, 28 de octubre). *El Tiempo*, p. 5.
- Decreto 1548
- Decreto 264 de 1963 de la República de Colombia.
- Decreto 678 de 1994 de la Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Decreto 606 de 2001 de la Alcaldía Mayor de Bogotá.
- ¿Deben jugar o ir al cinematógrafo? (1926, 5 de diciembre). *El Tiempo*, pp. 9-10.
- El cinema y la infancia (1933, 22 de marzo). *El Tiempo*, p. 13.
- El escándalo de anoche en el Olimpia (1928, 11 de mayo). *El Tiempo*, p. 11.
- El Gráfico*, 116, (1912, 21 de diciembre).
- El público pide (1937, 3 de febrero). *El Tiempo*, p. 14.
- El Tiempo* (1920, 12 de septiembre).
- El Tiempo* (1924, 3 de marzo), p. 3.
- El Tiempo* (1928, 19 de julio), p. 3.
- El Tiempo* (1931, 7 de junio).
- El Tiempo* (2008, 20 de junio).
- El Tiempo*, p. 11. En el Faenza (1928, 2 de junio).
- En el Salón Olympia (1930, 30 de abril). *El Tiempo*, p. 3.
- Escobar, A. (2005). *Guías Elarqa de arquitectura: Guía Bogotá centro*. Bogotá: Gamma.
- Escovar, A. (2000). Dos visiones del cine. *Síntesis*, 2, 26-31.
- Festejos patrios (1924, 10 de agosto). *El Tiempo*, p. 7.
- Festejos patrios del 20 de julio, función de cine en la plaza de Egipto 8:30 pm (1926, 20 de junio). *El Tiempo*, p. 2.
- Filmación del entierro (1924, 3 de marzo). *El Tiempo*, p. 3.
- Fonseca Martínez, L. (2001, marzo). Identidad y memoria: Teatro San Jorge de Bogotá. *Revista Escarlata ASAB*, (pp 62-71).
- Fundación Misión Colombia (1988). *Historia de Bogotá*. Bogotá: Salvat y Villegas Editores.
- González Toledo, F. (2008). *Crónicas bogotanas*. Bogotá: Alcaldía Mayor y Planeta.
- Grupo de estudiantes irresponsables apedreó los teatros de Cine Colombia (1946, 4 de octubre). *El Tiempo*, p. 2.
- Guía de Bogotá 1938.
- Huang, L. (2009). Cinema insostenible: El rollo de la nostalgia. *Revista Directo Bogotá*, 26, 38-39.
- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (2009). *Objetos y costumbres de Bogotá: Primera subasta Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Asociación Mercado de Pulgas San Alejo*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Iriarte, A. (1998). *Bogotá: De la devastación a la esperanza*. Bogotá: Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá.
- Ley 163 de 1959 de la República de Colombia.
- Ley 388 de 1997 de la República de Colombia.
- Liévano, R. (1919, 19 de abril). Se inician los matinées. *El Espectador*.
- López Michelsen, A. (1997). La ciudad en los años 20: Un tranvía llamado ciudad. En *Bogotá la Ciudad, Ediciones Gamma* (pp. 11-21). Bogotá: Gamma.
- Los cines para obreros (1933, 15 de noviembre). *El Tiempo*, p. 9.
- Los festejos de hoy (1928, 15 de julio). *El Tiempo*, p. 10.
- Martínez, C. (1976). *Bogotá: Sinopsis de su desarrollo urbano*. Bogotá: Escala.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.



- Martínez Polo, L. (2004, 5 de octubre). Los espectáculos en vivo, la nueva apuesta del Astor Plaza. *El Tiempo*, versión electrónica.
- Mejía Pavoni, G. R. (2000). *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Mejía Pavoni, G. y Zambrano, F. (2003). La parroquia y el barrio en la historia de Bogotá. En *Textos 9. Escritos sobre Historia y teoría* (pp. 47-85). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Navarro, Alberto. ¿Qué fue del Nuria, el Regio, el Escorial?. En *La Crítica de Cine una Historia en Textos*. Proimagenes. 2011 (pp - 147-150)
- Nieto, J. y Rojas, D. (1992). *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Niño Murcia, C. (1997). Levantar la ciudad moderna sobre los escombros del pasado. En *El saqueo de una ilusión: El 9 de abril 50 años después* (pp. 155-167). Bogotá: Revista Número Ediciones.
- No te vayas, Chapinero. Recuperado el 5 de enero de 2012, de <http://www.eltiempo.com/Multimedia/el-anden/chapinero/>
- Ospina, A. (2010). *Bogotá retroactiva*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Películas nocivas (1925, 20 de diciembre). *El Tiempo*, p. 3.
- Peña, C. (2009). El último combate del San Jorge. *Revista Directo Bogotá*, 26, 32-37.
- Periodismo cinematográfico (1991). *Lámpara*, 28 (114), 52-58.
- Rubiano, E. (2008). El barrio de Las Nieves. *Revista La Tadeo*, 73, 197-217. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Saldarriaga Roa, A. (2006). *Bogotá siglo XX: Urbanismo, arquitectura y vida urbana*. Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación Distrital.
- Samper Gnecco, A. (1973). *Cuando Bogotá tuvo tranvía*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura.
- Samper Pizano, D. (1988, agosto). Un barrio en el corazón. *Revista Diners*, 221, 26-30.
- Teatro Faenza. Universidad Central. Recuperado el 10 de enero de 2012, de <http://www.teatrofaenza.com.co/inicio.htm>
- Una lamentable exhibición de incultura ayer en el Faenza (1932, 27 de mayo). *El Tiempo*, p. 3.
- Vallejo, M. (2007). El rollo del proyccionista. *Revista Directo Bogotá*, 40, 36-40.
- Vargas Caicedo, H. (2009). Arquitectura comercial y de oficinas en Bogotá en el siglo 20. En *Urbanismo, arquitectura, patrimonio* (pp. 196-213). Bogotá: Ospinas.
- Vélez Serna, M. A. (2007). En busca del público: Patria Films y los primeros años del cine sonoro en Colombia. En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* [Memorias de la XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado] (pp. 211-213). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Vesga y Ávila, J. M. (1907). *Fiestas patrias: Relación de los festejos del 20 de julio y 7 de agosto de 1907 en la capital de la República, con la descripción completa del concurso agrícola, industrial e hípico*. Bogotá: Imprenta Nacional.



(INTERIOR DEL ANTIGUO TEATRO MÉXICO, HOY AUDITORIO JORGE ENRIQUE MOLINA, DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL, 2012.
FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC)



“NATURALEZAS MUERTAS con gozque”:

IMÁGENES DE BOGOTÁ A
TRAVÉS DE LOS “EXTRAS”
DE LOS NOTICIEROS
CINEMATOGRAFICOS DE LOS
ACEVEDO EN LOS AÑOS VEINTE

JULIO ALBERTO BEJARANO

(PERRO CRIOLLO EN MEDIO DE LA MASA.
ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATOGRAFICO DE
LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN
PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO.)

TOMA CERO: MEMORIAS RIGUROSAMENTE CINEMATOGRAFICAS

Hoy hay una audiencia más participativa, más activa. Los propios cineastas no son los únicos portavoces; los espectadores tienen también el rol y el derecho de crear parte de la película. Simplemente porque no tienen acceso al negativo y al equipo cinematográfico, no significa que no se merezcan ser considerados como parte de la película.

(Kiarostami, como se cita en Rosenbaum, 2010, p. 95).

Pensar el cine hoy, en plena era de la virtualidad y el simulacro, y pensarlo en relación con la ciudad nos obliga a pensar en la forma como se ha transformado nuestra manera de ver-el-cine y de ver el paso del tiempo en Bogotá. En esa medida, acercarse a los archivos cinematográficos es una acción cívica para los ciudadanos; en otros términos, recrear nuestra historia y recorrer el patrimonio inmaterial de la ciudad a través de las imágenes en movimiento, son una oportunidad para repensarnos como ciudadanos de una nación en constante mutación. Para el caso que estudiamos, los noticieros cinematográficos de los años mil novecientos veinte, lo visible y lo invisible de la historia se cuele ante nuestros ojos y nos invita a plantearnos preguntas por los “actores” y los “extras” de la historia y sus historias, más o menos silenciadas: ¿cómo nos vemos como espectadores-de-la-ciudad y cómo nos vemos como “extras”?

Ver-la-ciudad a través del cine es un viaje no sólo hacia el pasado de Bogotá, sino ante todo hacia nosotros mismos como espectros ambulantes que nutren y des-nutren sus calles. La ciudad es nuestro espejo. Si pudiéramos ver

lo que ha sido nuestra vida durante los años en que vivimos en su seno, nos sorprendería contemplar nuestros gestos y actitudes con respecto a ella. Pero como, a pesar de contar con tantos medios tecnológicos actuales para registrar nuestro paso por el mundo, no podemos simplemente captar aleatoriamente una secuencia indeterminada de imágenes cotidianas, en ese sentido el cine sigue siendo –y confiamos en que seguirá siéndolo– el abrigo del tiempo que mejor nos protege del olvido. Así, los archivos audiovisuales son una pieza invaluable de memoria colectiva; son una especie de álbum fotográfico-en-movimiento ciudadano. Ahí podemos apreciar buena parte de nuestro patrimonio inmaterial. Todos somos de alguna manera portavoces de esos murmullos y destellos de la historia de nuestra ciudad.

TOMA UNO: ENTRANDO AL CINE COLOMBIANO...

¿Qué es, frente a lo real, este trabajo intermedio de la imaginación?

(Bresson, 1997, p. 103)

El cine comenzó como “actualidad” filmada por los hermanos Lumière, y con Georges Méliès empezó a incursionar en la “ficción”. Estas dos vertientes se fueron desarrollando y entre-cruzando hasta llegar a los documentales y los de hoy, más o menos híbridos, donde ya la distinción entre “ficción” y “documental” es bastante obsoleta¹. Pero, si nos remontamos atrás en el tiempo, vemos que durante varias décadas las “actualidades”, también conocidas

¹ Sobre esta cuestión de la fusión y la hibridación entre ficción y documental en el cine, ver muy particularmente Niney (2009). (N. del E.)

como “noticieros cinematográficos”, fueron una fuente primordial de información para el público (en especial durante las dos guerras europeas) y no sería sino con la aparición y consolidación de la televisión en los años sesenta cuando se vería la desaparición de los memorables Noticieros de cinematógrafo. En el caso colombiano, se destacan en especial el caso del Noticiero de los hermanos Di Doménico y el de los hermanos Acevedo, luego convertido en Noticiero Cineco a finales de los años veinte². En este ensayo queremos explorar la Bogotá que muestran los noticieros cinematográficos de los Acevedo a través de la figura de los extras.

Se debe anotar que nuestro interés por el tema le debe mucho a los esfuerzos de personas e instituciones que vienen abonando un camino para este tipo de investigaciones. En los últimos años, en especial a partir de la exposición “Acción Cine en Colombia” en el Museo Nacional en el año 2007³, han proliferado eventos y publicaciones que buscan rescatar la memoria fílmica colombiana, entre los que se cuentan la exposición “Cinema insostenible” en el Museo de Bogotá en 2009, la serie de la Cinemateca Distrital, las convocatorias anuales del Ministerio de Cultura y de la Secretaría de Cultura de Bogotá a través igualmente de la Cinemateca Distrital, la creación de una sala permanente en homenaje al cine en el Museo Nacional, y números temáticos en

² En un completo artículo sobre los Acevedo, Mora recuerda que: “los Acevedo continuaban emitiendo el *Noticiero Nacional*, cuya aparición se hizo más frecuente a partir de 1927. Gonzalo y Álvaro Acevedo asumieron el liderazgo de la compañía ante el precipitado retiro de su padre; mientras rodaban estos noticieros, los inquietos hermanos acumularon una experiencia técnica que les serviría en un futuro en la producción de argumentales. Junto con *Sicla-Journal*, de los Di Doménico, el *Noticiero Nacional* iría estableciendo un sistema de transmisión de noticias que respondía a la demanda de información sobre los últimos acontecimientos de la vida pública y política” (Mora, 2001, p. 9).

³ Exposición convertida en el catálogo colectivo *¡Acción! Cine en Colombia* (Zuluaga, 2007). (N. del E.)

revistas como en revistas como *Kinetoscopio*, *Número*, *Extrabismos* y *Tadeo*, y así como libros monográficos y tesis de grado, entre muchas otras manifestaciones locales igualmente destacables. En medio de estas loables iniciativas, la publicación de la de la Colección de cine silente colombiano a finales de 2009 por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, con la participación de la Cinemateca Distrital, abrió la puerta a múltiples registros y experiencias visuales que hasta hoy eran casi inaccesibles.

TOMA DOS: EL CINE A LA VUELTA DE LA ESQUINA

El cine proyecta... el cine consiste en una relación particular entre lo real y la ficción. Gracias a su potencia el cine ha sido la fábrica del siglo, ha hecho existir el siglo XX

[Godard, 2000, p. 8].

A pesar de que muchos años después frente a una vieja máquina de escribir que plasmaría sus memorias, el patriarca de las letras colombianas, Gabriel García Márquez, habría de recordar que el 9 de abril de 1948 empezó para Colombia el siglo XX, nosotros preferimos decir que el siglo XX empezó para Colombia con la llegada del cine y, sobre todo, con su consolidación a partir de 1916.⁴ De cierta forma, el cine no empieza con el siglo XX (incluso empezó en 1895), sino que el siglo XX empieza con el cine, tal como lo recuerda siempre Jean-Luc Godard.

Es innegable el impacto del cine en la cultura mundial en el siglo XX. Como lo sugiere

⁴ Es siempre discutible preguntarse cuándo empieza o termina un acontecimiento. Para Alain Badiou, por ejemplo, el siglo XX arrancó en 1914 con la Gran Guerra y terminó en 1989 con la caída del muro de Berlín.



la historiadora francesa Arlette Farge (2003), podríamos incluso hablar del cine como “lengua materna”. De allí podríamos desprender la siguiente idea: el cine como instrumento de transmisión de “memorias” del siglo XX. Para el caso que nos ocupa, esto significa pensar el papel del cine como trasmisor de memorias a través del género de los noticieros cinematográficos. Pero, ¿cómo enfrentarse a las imágenes concebidas para ser vistas sólo en la “actualidad”, en lo efímero, y a la vez, cómo ver a esos “extras”, a esos invisibles, a esos innumbrables anónimos que pululan en los noticieros cinematográficos?⁵

El cine, sobre todo en la época “silente”, representaba una promesa de “emancipación” (para hablar en términos del cineasta francés Jean Epstein) y una esperanza de transformación.⁶ En los años veinte, la utopía cinematográfica estaba en su mejor momento. *Un nuevo espectro recorría el mundo. La realidad se veía a contraluz* en las salas oscuras del mundo entero. El cine se convertía en un fenómeno de masas a escala global, pero pronto ¡todo se convertiría en un canto de sirenas! El cine como propaganda de destrucción (en especial en el caso nazi) tomaría otro rumbo y una (in)cierta inocencia de las imágenes moriría. De cierta manera, *El gran dictador* de Charles Chaplin (1940) marca un cambio de época: consolidación del cine sonoro y expansión del cine hacia otros territorios, más ligados a la propaganda, a la censura y a la industria del entretenimiento.⁷

5 Hay algo paradójico en toda esta historia. Este comentario provenía quizá de la idea de Artaud, de ver el cine como un arte eminentemente del pasado.

6 En tiempos recientes, esta perspectiva ha sido desarrollada en profundidad por el filósofo francés Jacques Rancière en sus libros *La fábula cinematográfica* y *Me da lo mismo con los que estén cansados*, éste último inédito en español.

7 Ver los estudios de Deleuze, Debord y Rancière sobre este tema.

En el caso colombiano, a pesar de los esfuerzos por construir una industria nacional cinematográfica a lo largo de los años veinte, sólo los noticieros cinematográficos lograrán sobrevivir a la llegada masiva del cine sonoro extranjero y a la transformación del espectador en unos tiempos convulsionados. El cine de ficción había empezado en Colombia con una película aún hoy inhallable, de los hermanos Di Doménico (1916). La película se dedicaba a reconstruir la vida y el asesinato del líder liberal Rafael Uribe Uribe, y fue al parecer exhibida sólo un par de veces, generando un gran escándalo. La película fue finalmente prohibida y sus copias desaparecieron.⁸ Después de *El drama del 15 de octubre*, se hicieron trece largometrajes más en Colombia hasta 1927. Luego, los noticieros cinematográficos fueron las únicas producciones nacionales hasta 1937.

TOMA TRES: CINE EN BOGOTÁ-AÑOS-CERO

Lo único verdadero es la memoria, pero la memoria es una invención. En el fondo la memoria en el cine es la cámara, la que puede captar un momento. Pero ese momento ya ha pasado. Lo que hace el cine es dibujar la sombra de un momento.

(Manoel de Oliveira como personaje pessoano en *Historia de Lisboa*, de Wim Wenders, 1994).

8 Es curioso constatar, como lo recuerda el filósofo francés Jean Pierre Vernant (2009b), que: “es difícil adquirir la conciencia de lo ficticio. Lo que ocurrió en los primeros tiempos del cine, también pasó con el teatro (en el siglo V A.C. en Grecia). Está el ejemplo famoso de *La toma de Mileto* (una obra que se refería a acontecimientos que habían ocurrido diez años antes de su representación. Hubo tal pánico entre los espectadores que le impusieron una multa al poeta y le prohibieron representar acontecimientos contemporáneos)” (p. Traducción propia).

¿Qué es un “extra” cinematográfico?⁹ ¿Qué tipo de memoria(s) puede transmitirnos un “extra”? ¿Cómo interpretar lo que nos sugiere la presencia casi espectral de un “extra”? ¿Cómo ver lo que a priori está hecho para no-ser-visto? Estas preguntas son nuestro punto de partida. Hablaremos de los “extras” como figuras de lo invisible, de lo efímero y de la alteridad, y los asumiremos como personajes filosóficos en el sentido de Gilles Deleuze, es decir, como “mundos posibles y singularidades” por explorar. Hablaremos pues de los “extras”, de aquellos personajes inventados por el cine para “multitudes en movimiento”.

El doble sentido de la palabra “extra” – como actor ocasional, y como información extraordinaria– nos permitirá internarnos en los primeros años del cine y, en particular, del cine en los años veinte en Colombia, a través del análisis de la figura del “extra” en los noticieros cinematográficos de los Acevedo entre 1915 y 1933¹⁰. Un “extra” que, aunque pareciera ocupar un no-lugar en la composición de los noticieros, paradójicamente termina siendo un protagonista esencial de la historia, quieránlo o no los realizadores y el espectador. El “extra” siempre está allí aunque no queramos verlo, a veces incluso mirando directamente la cámara, es decir, interpelándonos y recordándonos su presencia, aunque en la mayoría de casos no sepamos nada de él (como lo señala el filósofo francés Georges Didi Huber-

man, vemos las imágenes y al mismo tiempo, somos “vistos” por ellas).

El “extra” representa en buena parte lo no-dicho de la Historia. Explorar su existencia significa explorar lo invisible, ya que como lo recuerda Vernant (2009a), el papel de la memoria no consiste en reconstituir un pasado abolido, re-presentándolo, sino en poner de presente, atravesando las fronteras de un efímero hoy, lo que se esconde detrás de las apariencias (...) la memoria no es reconstrucción del pasado sino exploración de lo invisible (p. 2301).

Exploraremos entonces lo invisible a través de los noticieros cinematográficos concebidos como un producto típicamente de “actualidad” en el sentido más efímero de la palabra. Para ello nos apoyaremos en la idea de estética del filósofo francés Jacques Rancière (2008), quien concibe lo estético como una forma de visibilizar de otra manera lo no visto o lo muchas-veces-visto:

...dentro de la política de la estética), encontramos las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer-ver lo que no era visto, de hacer-ver de otra forma lo que ya se había visto muchas veces... es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real (p. 72).

Ahora bien, para el caso que nos ocupa, una de las preguntas centrales que pueden plantearse es cuál fue la influencia del cine en las mentalidades y la opinión pública emergente en Colombia en los años veinte. Recordemos que, en los años veinte, Colombia seguía siendo un país relativamente aislado del mundo.¹¹

⁹ El cinéfilo recordará *The life and death of 9413 a Hollywood extra*, de Robert Florey (1928).

¹⁰ “¿Qué ocurre cuando se mira sin ver? Imaginemos por un momento ese juego de ‘tanteos’ con las imágenes en una sala oscura. Hemos pagado la boleta, pero estamos detrás de la pantalla. ¿Qué es lo que alcanzamos a captar de la modernidad en esas condiciones? Una especie de modernidad al revés. No se trata de un teatro (o mejor una sala) de lo absurdo si lo pensamos bien. Es más un juego de anticipación de lo que será la modernidad en sí misma: un juego de discursos que suelen estar en contravía con la cotidianidad de las ‘masas’.” (Bejarano, 2009, pp 6).

¹¹ En los años veinte aún tomaba varias semanas ir de Bogotá a Estados Unidos o a Europa (la línea de tren Bogotá-Santa Marta sólo comenzó a funcionar en los años



Antes de que la radio (años treinta) y la televisión (años cincuenta) cumplieran el papel de conexión entre Colombia y el mundo, los noticieros cinematográficos eran el escenario privilegiado de comunicación. Sobre todo en un país donde la prensa, por los altos niveles de analfabetismo, no podía llegar a todo el mundo. Hay que decir que dichos noticieros alcanzaron una inmensa popularidad en Estados Unidos y Europa, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial.¹² El género de los noticieros cinematográficos hacía parte del programa de variedades que solía presentarse alrededor de una función de cine.

Así como un circo anunciaba su llegada a un pueblo con carteles que decían: “más de 100 artistas en escena”, en las primeras películas era común ver afiches que anunciaban la presencia de miles de “extras”, como un valor agregado de la película. El cine, casi en su totalidad, se ha valido de innumerables “extras”, en su mayoría sin parlamento, que vienen a sumar su rostro y pocas veces su voz (aunque a veces hay “extras” muy famosos, como la “Loca Margarita” en el noticiero de los Acevedo, uno de esos personajes míticos de la Bogotá que iba dejando de ser una aldea y se iba convirtiendo en la ciudad moderna que hoy vemos). Este tipo de anuncios mostraba que se trataba de una gran producción y, por otro lado, significaba que se le concedía a las escenas una buena dosis de “realidad”.¹³

cuarenta y el avión estaba apenas en sus primeros vuelos]. El primer noticiero sonoro en Colombia comienza en 1930, el “Pathé sonoro”, importado por Cine Colombia. En 1925 se instalan los primeros radios en Bogotá y la Radiodifusora es impulsada en los años treinta por la “República liberal”. En 1927 se instala el telégrafo Bogotá-Nueva York.

¹² El Journal Pathé, creado en 1909, se convierte después de la guerra en Pathé-Gaumont (empresa que aún existe) y en 1927 en el Pathé-Gaumont-Metro-Actualités.

¹³ Hubo en los años veinte grandes producciones de los cómicos mudos norteamericanos (Chaplin, Keaton, Lloyd, etc.) y como *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), y el *Acorazado Potemkin*, de S.M. Eisenstein (1925), en Europa, que reunieron en efecto miles de extras y que con esa sensación

Así, por ejemplo, el afiche promocional de *La tragedia del silencio*, de los hermanos Acevedo (1926), decía: “Más de 3000 personas en escena”. Pero si en el cine de ficción “el extra” era un atractivo, en los noticieros era algo insignificante o incluso problemático.¹⁴ Sin embargo, como lo dijimos al principio, “el extra” es, sin proponérselo, uno de los personajes más importantes de los noticieros, pues es el que termina de componer la escena, el que le da sentido a una toma. Ahora, con la tecnología digital, ya no se necesitan tantos “extras” de carne y hueso, sino apenas avatares.

TOMA CUATRO: “MÁS DE 3000 PERSONAS EN ESCENA”. ANÁLISIS DE LOS “EXTRAS” EN LOS NOTICIEROS DE LOS ACEVEDO

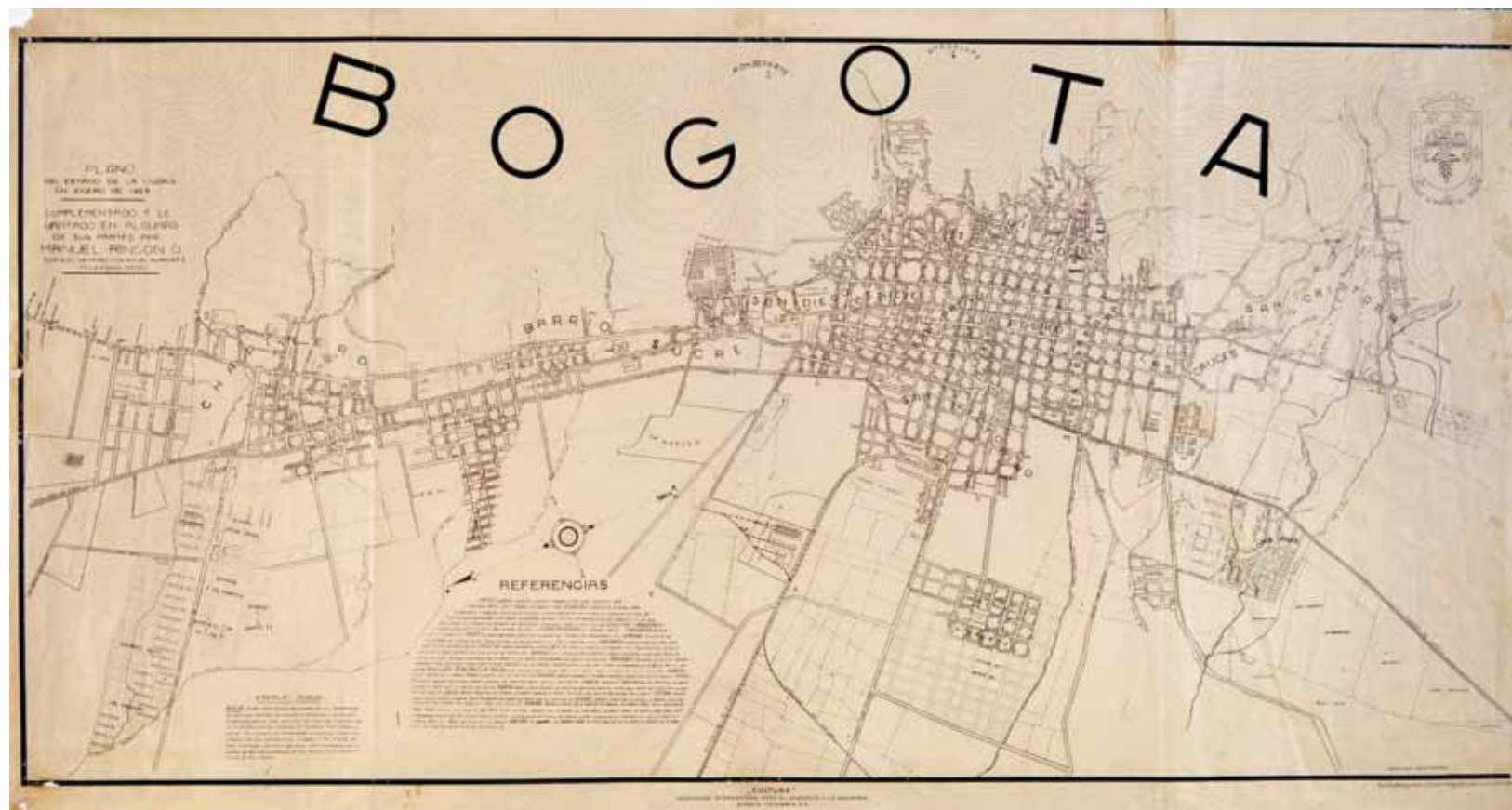
La materia del cine es metafórica en sí misma. Su realidad es ya metafórica... toda película es un documento de actualidad, el cine solo filma el pasado, es decir lo que pasa. Es la memoria y el abrigo del tiempo... el cine es el abrigo del tiempo (Blanchot)...

(Godard, 2000, pp 130).

¿Qué imagen de Bogotá surge en los noticieros cinematográficos de los años veinte? ¿Cómo evoluciona la imagen de la ciudad de esos años? ¿Qué tipo de personajes y situaciones construyen nuestro imaginario fílmico sobre Bogotá? Estas preguntas son nuestra

de “muchedumbre” producían terror y fascinación en el espectador. [Al respecto ver los estudios de Sigfried Krauer].

¹⁴ En el documental *70 años de sueños*, de Julio Luzardo (2004), Álvaro Acevedo recuerda que los “extras”, los negros de Cartagena, eran problemáticos para la filmación de la visita del presidente Roosevelt a Colombia en 1934...



(PLANO DE BOGOTÁ 1923. MANUEL RINCÓN. COLECCIÓN MDB.)

guía a través de los lejanos años veinte bogotanos. Una Bogotá inesperada surge en cada uno de los noticieros de esos años y, aunque en un primer momento pareciera que solo una historia monumental es contada, a través de los fragmentos y de las sombras mudas que vemos en estas imágenes se cuelan, muchas veces sin quererlo, retazos de vidas ínfimas, mínimas, singulares que, sin tener nombre, ocupan un lugar más o menos invisibilizado en la memoria de Bogotá: los ciudadanos cero, los ciudadanos sin nombre, los ciudadanos espectrales que en el cine se conocen como extras.

En los noticieros cinematográficos podemos ver en esos espectadores mudos y espectrales llamados extras, en la potencia de sus gestos y en el contraste evidente entre

ellos y los personajes “famosos”, una versión alternativa de la historia. Pocas veces se puede captar la cotidianidad con tanta espontaneidad como en esos noticieros. Pasamos, en un par de tomas, del combate de boxeo popular en el salón Olympia al torneo de tenis en un club privado. Y al detener nuestra mirada en esos personajes “menores”, incursionamos en otros relatos sobre Bogotá que tratamos de visibilizar así sea de forma parcial y discontinua, al menos por ahora.

Nos concentraremos a continuación en el análisis de nueve secuencias del resumen de noticieros cinematográficos publicado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en su “Colección de Cine Silente Colombia-





(PERRO CRIOLLO EN MEDIO DE LA MASA. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO.)

no” de 2009.¹⁵ ¿Qué nos dicen esas imágenes? ¿Cómo podemos interpretarlas y acercarnos a una cierta forma de vida en la Bogotá de los años veinte? ¿Cómo asumir la presencia inquietante de los “extras”? Nuestro trabajo consiste en interrogar las imágenes o, como lo sugiere Didi Huberman (2003), en pensar en lo que vemos, pero también pensar en lo que no vemos. Pensar en lo que no nos muestran esas imágenes o en lo que sólo vemos parcialmente: sombras, murmullos, muecas, gestos, rasguños de historia. Nuestra fuente de inspiración explícita es el documento visual de Godard, aunque también nos inspiramos indirectamente de nuestros referentes filosóficos en autores como Foucault y Rancière.

Naturaleza muerta con perro (2:20 - 2:50)

En la primera imagen vemos los desfiles teológico-militares del Corpus Cristi en 1916 en la Plaza de Bolívar. En este caso, el extra que atrae nuestra atención es un perro criollo. Un extra perdido en medio de las procesiones religiosas y las paradas militares. Un extra

¹⁵ Nota: Todas las secuencias pertenecen al DVD No. 7 de dicha colección. Se presentan entre paréntesis los minutos analizados. Hay que aclarar que este DVD sólo recoge una parte del inmenso archivo de los Acevedo. Nos hemos basado sólo en él porque la selección acierta al mostrar sobre todo espacios públicos, los que más nos interesan para nuestro trabajo actual. El archivo completo de los Acevedo puede consultarse en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y en la Cinemateca Distrital.

confundido en medio de la masa. Este extra inesperadamente “rompe filas” y despierta la risa en el espectador como si la escena fuera hecha a propósito por algún apologista de Buster Keaton. El perro criollo como extra insinúa una Bogotá que no vemos en los noticieros: una Bogotá de miseria y vagabundeo, duramente reprimida durante esos años por estar por fuera de lo “normalizado” y de la “propiedad privada”. El perro se convierte en una figura de pasaje entre lo que vemos (el orden político-religioso imperante) y lo que no vemos (la vida de la mayoría de habitantes de la capital, en medio de la pobreza y la invisibilización).

El perro criollo, también conocido como gozque, es uno de los personajes históricos más significativos y simbólicos de Bogotá, y nos sugiere una posible analogía con la presencia de los “gamins” (del francés *gamin*) que empiezan a proliferar también en la supesta ciudad moderna. ¿Qué significa moverse-en-la-ciudad y qué tipo de desplazamientos (de quienes) son permitidos o no en Bogotá? El gozque y el gamín como arquetipos de la invisibilidad y la exclusión modernas. Lo podemos ver por primera vez en los noticieros cinematográficos y su presencia no deja de inquietar la mirada del espectador en películas como de José María Arzuaga (1963) –de hecho, en su momento fue censurada la escena de los perros comiendo basura–.



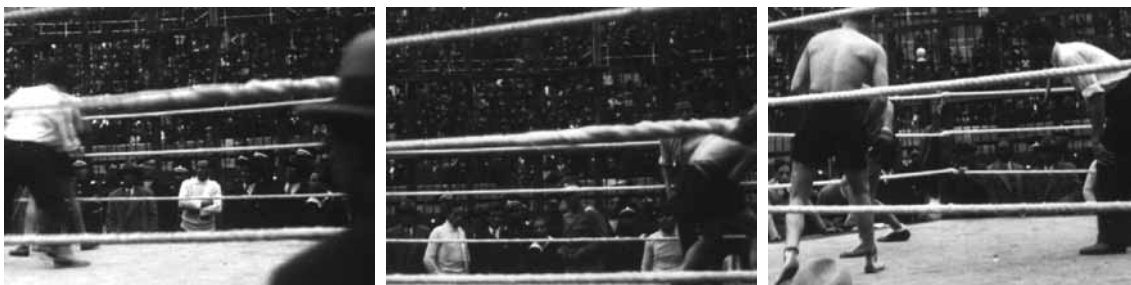
(ENCUENTRO DE BOXEO ENTRE ESTUDIANTES. FOTO: DANIEL RODRÍGUEZ. S.F. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

Afuera del "ringside" (4:30 - 5:15)

Vemos unos extras que observan desde las barreras, afuera del "ringside" instalado provisionalmente en el Gran Salón Olympia –el teatro más grande de la historia del cine en Bogotá–, el combate de dos boxeadores. Estos extras tienen rostros parecidos a Jorge Eliécer Gaitán, a quien despectivamente llamaban en los periódicos bogotanos "El negro". Son rostros mestizos y cuarteados por el sol de tierra caliente, de donde muchos provienen.

Son rostros burlones que juegan con la cámara y que se atreven a quitarle el primer plano durante un par de segundos a los boxeadores de la tarde. Alrededor de estos extras, nuevos y modernos espectadores que inauguran una nueva forma de ver y vivir la ciudad a través del cine y de los espectáculos deportivos (antes de la llegada del fútbol y de "El Dorado" a fines de los cuarenta), podemos rastrear algunas huellas de una Bogotá que va rompiendo paulatinamente con sus viejos





(PERSONAS OBSERVANDO UN COMBATE DE BOXEO. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO 1915-1933 V(2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO.)

pasatiempos coloniales, ligados por ejemplo a las “corridas” de Toros en la Plaza Mayor.

Los espectadores de los combates de boxeo prefiguran una parte del 9 de abril de 1948. Como en un cuento de Cortázar o en una película de Fritz Lang, miles de esos extras entraron por primera vez al “ringside” de la historia ese día y pocos salieron vivos para contarlo. De su paso por la historia, nos quedan apenas estos escasos testimonios visuales. Son retratos anónimos de bogotanos que comenzaban a insertarse en las formas de entretenimiento de masa. Oyentes de radios nacionales y extranjeras, lectores de diarios partidistas y fanáticos de los nuevos deportes (boxeo, fútbol y ciclismo), y por encima de todo, espectadores de cine, en los más de cien teatros que llegó a tener Bogotá a mediados de siglo. Como lo pueden ver en otros apartes del libro, 1948 fue el año en el que más teatros se inauguraron en Bogotá¹⁶.

Desfiles teológicos-militares (7:51 - 9:51)

¿Acaso en dos minutos de imágenes en movimiento no se resumen cincuenta años de vida colombiana que se apagaban en buena parte en 1930? ¿La “ley de los caballos” y la “ley heroica” no están condensadas en estas escenas falsamente mudas, que dicen mucho

más de lo que pareciera a primera vista? Al fin y al cabo ¿qué es un desfile, sea militar, teológico o de farándula? ¿De qué se trata un desfile? Unos ven y otros son vistos. Los que son vistos tienen el poder de atrapar la mirada cautiva de los que sólo están ahí para ver. Es un juego fetichista, del exhibicionista y el voyeurista.

Ahí están muy bien plasmados los años veinte en Bogotá. Hay varias miradas posibles con respecto a este tema: unas oscilarían más en función de entender el estatus de clase que representan las imágenes de los Acevedo, y otras pondrían el énfasis en lo anónimo, en lo casi imperceptible. Hay unos que desfilan y otros que obedecen a los que desfilan. Aunque, es cierto, hay “otros” que no aparecen en los noticieros de los Acevedo o los Di Doménico. Estos “otros” desafiaron ese orden de cosas. Eran los obreros, los campesinos, los indígenas como Quintín Lame, los primeros socialistas revolucionarios (algunos de ellos pueden verse en la de la Cinemateca Distrital, como es el caso de Uribe Piedrahita y su en 1930¹⁷). Ninguno de ellos estaba allí

¹⁶ Entre 1948 y 1949, en el año de mayor convulsión social en la capital, se inauguraron 19 teatros, más del doble que en cualquier otro año anterior o posterior. (N. del E.)

¹⁷ La Colección 40/25. *Joyas del Cine Colombiano*, conmemorativa de los 40 años de la Cinemateca Distrital y los 25 de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, fue lanzada en diciembre de 2011 y comprende, además de un cuadernillo con artículos críticos, fichas técnicas y reseñas de los autores, una selección de 17 títulos de cortos, medios y largometrajes de ficción, documental y animación, que van de 1930 a 2011, realizados por autores bogotanos, de nacimiento o por adopción, y dan muy buena cuenta de la evolución creativa del lenguaje cinematográ-



(DESFILE DE POLICÍAS POR LA CARRERA SÉPTIMA. CA. 1920. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

mirando la cámara o a los “desfiladores”. Estaban desafiando la historia estática colombiana en huelgas y paros de todo tipo. Esos son otros años veinte que se estrellarán brutalmente con el poder en la zona bananera en 1928. ¿Hacia dónde quiere que vayamos ese niño que mira la cámara y nos hace un gesto...? ¿Hacia dónde quiere que veamos?

Las imágenes de desfiles nos permiten analizar la evolución de la imagen de Bogotá a lo largo de los años. Las calles y en especial las avenidas céntricas de la ciudad se visten de gala en esas ocasiones y esconden su cotidianidad para mostrar a propios y extraños

fico y audiovisual en Bogotá D.C. Efectivamente, *Expedición al Caquetá* (1930-1931), cortometraje filmado en 35 mm a lo largo del río Coreguaje con la nación indígena del mismo nombre en el departamento del Caquetá, es tal vez el primer ensayo fílmico etnográfico realizado en Colombia. Fue dirigido por César Uribe Piedrahita, médico, hombre de ciencia, escritor, humanista y cofundador, con María Cano, Quintín Lame y muchos otros del PSR (Partido Socialista Revolucionario). (N. del E.)

lo que suelen llamar su mejor “cara”. O para decirlo con otras palabras, durante los desfiles se esconde a los mendigos, a los pobres, a las almas itinerantes que tanto cantó en sus poemas un poeta adoptivo de Bogotá, Raúl Gómez Jattin.

Los estudiantes de carnaval (14:55 - 15:55)

Los carnavales estudiantiles de los años veinte son la secuencia más larga de los noticieros. Ahí vemos a los estudiantes encapuchados –en esos tiempos no había problema con ello–. Tienen capuchas y máscaras y sonríen para la cámara. Nadie los persigue ni se escandaliza por eso. Al contrario, las máscaras hacen parte de la fiesta. ¿A dónde se fueron esos carnavales estudiantiles? ¿Por qué se terminaron? Acaso la respuesta implícita no esté en las imágenes anteriores y en las que no alcanzamos a ver. La respuesta viene





[CARNAVAL DE ESTUDIANTES. CARROZA A SU PASO POR EL PARQUE DE LA INDEPENDENCIA. FOTO: DANIEL RODRÍGUEZ, 1944. COLECCIÓN MDB-IDPC.]

bajando por el río Magdalena, desde Ciénaga, Fundación y Aracataca. ¿Acaso no fue el General Cortés Vargas el que fusiló a miles de campesinos de la zona bananera, el mismo que comandó a las tropas que atacaron a los estudiantes de Bogotá en 1929 y asesinaron al estudiante de la Universidad Nacional, Bravo Páez, en 1929? ¿Acaso veinte años después no fueron las mismas tropas que fueron a hacer la guerra en Corea, las que mataron a sangre

fría a otros estudiantes, a Uriel Gallego y compañía, en 1954...?

Los carnavales estudiantiles son una postal representativa de la Bogotá de esos años, al menos hasta cierto punto. Estas imágenes nos permiten ver cómo se vivían y absorbían las modas europeas y norteamericanas en la ciudad. A través de ellas, vemos cómo la ciudad baila al ritmo de charleston y swing. La hilaridad y jovialidad de los estudiantes en sus carnavales nos dificulta ver otras cosas, otros



[CARNAVAL DE ESTUDIANTES. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATOGRAFICO DE LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO.]





(EDIFICIO PEDRO A. LÓPEZ Y SU RELOJ O.B Mc. CLINTOCK, SOBRE LA CALLE FLORIÁN, CA. 1940. COLECCIÓN MDB-IDPC.)



(EL RELOJ MARCA LA 1:55 DE LA TARDE. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO)

rostros y otros ritmos. Aun así, vale la pena ir más allá de lo que quieren mostrar en primer plano los noticieros cinematográficos y no dejar de interrogarnos por el presente de esos años y por las imágenes de la Bogotá del ayer que nos ayudan a comprender nuestra vida actual.

El curso de la historia (16:35 - 16:40)

Un reloj marca la 1:55 de la tarde. Veinte años antes de 1948. Tal como lo recordaba en enero del 2011 la página web del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, “los relojes no solo marcan la hora, también son historia”. En este caso, un reloj de la Bogotá de los años veinte nos recuerda cómo eran esos días en su extrema cotidianidad. Días en los que los bogotanos hacían siesta y vestían de negro y con trajes largos, que se acabarían para siempre después del 9 de abril de 1948. Un objeto tan cotidiano y tan “ordinario” (de una extrema banalidad, en términos del escritor francés Georges Perec) como un reloj nos permite hacer un primer plano sobre el rumbo de la historia. En esta ocasión, cuando nos acercamos a la memoria de Bogotá a través de estas imágenes intermitentes, son más las preguntas que nacen que las respuestas que podemos encontrar sobre esos años: ¿Cuál era el ritmo de la cotidianidad en la Bogotá de esos años? ¿Cómo se vivía y moría en la ciudad? ¿Cómo marcaban las horas de vida de los bogotanos la radio y los tableros de los periódicos sobre la carrera Séptima o la Avenida Jiménez?

Los noticieros cinematográficos nos invitan a imaginar lo que no nos muestran. Nos sugieren construir, con nuestras propias visiones oníricas, la imagen de una Bogotá en plena transformación. Viendo estos noticieros cada quien puede tratar de fabricar su propia *Rapsodia en Bogotá*, así como lo hiciera en 1963 José María Arzuaga en su legenda-



(EXTRAS EN MEDIO DE LAS CELEBRACIONES. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO)



(PRESENCIA CAMPESINA EN LOS CARNAVALES. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO)

ria película, recientemente restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la Cinemateca Distrital.

Los no-estudiantes I (18:50 - 19:50)

Vemos los rostros de los que son estudiantes y de los que no lo son. Lo sabemos fijándonos en las tonalidades de esos rostros. Sí, todo está en blanco y negro. Pero hay algunos “negros” singulares, como llamaban despectivamente a Gaitán por esos años. Son los chóferes de los carros de las comparsas y los extras que van a colarse en las celebraciones. Los estudiantes casi en su totalidad son “blancos”... Hay, eso sí, algo novedoso y fascinante en esos años: las mujeres empiezan a





(GENTE REUNIDA EN EL CENTRO DE LA CIUDAD. ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO 1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO)

ganarse un lugar en la conservadora sociedad bogotana de la época.

De fondo vemos animales, hombres y máquinas conviviendo en las polvorientas calles de la Bogotá de los años veinte. Lo animal, lo humano y la técnica atraviesan un sangriento siglo que el cine supo captar y fabricar como ningún otro arte (Godard en *Historias del cine*). ¿Cuál es el rostro del progreso en todo esto? ¿El progreso tiene realmente un rostro, un rostro humano? En la escena final, un niño “oficial” le pide a un extra que se aleje, como en una película de Chaplin¹⁸.

Los no estudiantes II (27:30 - 27:45)

Unos niños en el andén. Una familia campesina observa discretamente el paso de los carnavales. La madre reprende a uno de ellos. ¿Para protegerlo de los coches que pueden arrollarlo? Asistimos como espectadores a una escena habitual de Bogotá: la presencia de desplazados y desterrados por la violencia. Bogotá como lugar de acogida más o menos hospitalario. En medio de los carnavales estudiantiles, irrumpe la sombra de esta familia completamente al margen de los acontecimientos cen-

trales que nos muestra el noticiero. Los estudiantes, inmersos en sus diversiones, ignoran a los otros habitantes de la ciudad. Unos que no tienen nombre ni destino conocido para nosotros. Son N.N. del tiempo y del espacio. Viajeros inmóviles que sólo adquieren un lugar en nuestra memoria como parte de cierto folclor más o menos institucionalizado¹⁹.

Estas escenas nos permiten indagar nuevamente por la Bogotá que no vemos: una que no viaja en tranvía ni se viste con paños ingleses. Una Bogotá de rostros indios, con ruanas y canastos en la mano. Una Bogotá que es definida habitualmente como “chusma”. Una Bogotá invisible para muchos, pero que habita la ciudad en sus intersticios y andenes. Una Bogotá que respira otro ritmo de la historia y de la vida, y que pocas veces entra en escena. En estas imágenes capta nuestra atención la presencia campesina en la ciudad: cuerpos venidos de otras regiones de Colombia que huyen de violencias y padecimientos; cuerpos-entrance urbano, en los bordes, en los márgenes mismos de la supuesta ciudad moderna y que expresan formas de vida singulares como aún puede apreciarse en Sumapaz, Usme o en algunas veredas del centro oriente.

¹⁸ Ver también *Días de papel*, de Jorge Silva (1962).

¹⁹ Ver también *El zorrero*, de Alberto Mejía (1963).

“Mi pluma lo tumbó...” (28:35 - 29:05)

Una hegemonía que se termina, como por un golpe de una caricatura del gran dibujante y sátiro Ricardo Rendón. El fin de los años veinte y de cincuenta años de hegemonía conservadora se acaban en las manifestaciones de 1929 –que repudian la Masacre de las bananeras– y en las elecciones de 1930. Las paredes de Bogotá nos muestran esa historia. Se podría hacer toda una etnografía de la ciudad a través de la historia de sus paredes: de los avisos pegados por Antonio Nariño contra el mal gobierno a fines de la Colonia, hasta los actuales que le dan vida a Bogotá en sus principales vías. Se puede hacer una etnografía visual de Bogotá a través de las paredes que nos muestran el cine documental y el de ficción. Una vez más el cine como abrigo de la memoria, como decía Godard en *Historias del cine*.

Surge en estas imágenes la Bogotá de los cafés y de las legendarias tertulias del centro de la ciudad en sus mejores horas. En una ciudad con una tímida actividad nocturna, los cafés eran el centro de atracción de diletantes de diverso tipo. Ahí se congregaban poetas, políticos y artistas de diversa pluma como Ricardo Rendón, Luis Vidales, Alberto Lleras y León de Greiff. Era una Bogotá que se esfumó entre los pitos y las matracas de los años posteriores y que aún hoy no emerge en el cine como debiera –como puede verse, por ejemplo, en el caso de París o Buenos Aires–.

Los (mismos) estudiantes de luto... (30:00 - 31:00)

El contraste es grande entre las caras alegres de los estudiantes y sus rostros lívidos unos días después, durante el entierro de su camarada Bravo Páez. El presidente Abadía Méndez, profesor de Derecho Constitucional, cierra con “broche de otro” cincuenta años de

gobiernos conservadores con la matanza de las bananeras y la represión estudiantil. La Bogotá de los carnavales estudiantiles tantas veces recordada por el historiador Germán Arciniegas, se esfuma entre el humo y la metralla de los años 1928 y 1929. La Bogotá de los años venideros, una soñada entre alucinaciones de Le Corbusier y tantos otros, tratará de abrirse un camino “moderno” desbordando definitivamente sus viejos límites coloniales en San Diego, como lo muestran estas imágenes. Los años treinta son años de esperanza para la ciudad, a pesar de los vientos de turbulencia que se asoman en el horizonte al atravesar la década. La vivacidad y desenfado de los carnavales estudiantiles se nos presentan hoy como escenas fantasmagóricas que vienen a morir a los pies de las memorias de los sucesivos estudiantes asesinados al final de los años veinte. En estas imágenes nos confrontamos con otro rostro habitual en Bogotá: la muerte. El duelo y las procesiones funerarias recorren incesantemente la ciudad por la futura Avenida El Dorado casi sin tregua desde finales de los años cuarenta.

Y así se termina este viaje a través de la memoria fílmica de Bogotá de la mano de los noticieros cinematográficos de los Acevedo a fines de los años veinte. El viaje de la memoria, como se sabe, es interminable. Siempre podemos volver una vez más a visitar estas viejas imágenes y buscar en ellas nuevas preguntas y preguntarnos de nuevo por lo que vemos y por lo que no vemos. A través del cine siempre podemos preguntarnos cuáles son los rostros de nuestra ciudad, una Bogotá que no-se-acabará nunca. Como decía Bresson (1997) “no corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las junturas (elipsis)” (p. 33).





[ESTUDIANTES EN UNA PROCESIÓN FUNERARIA.
ARCHIVO HISTÓRICO CINEMATográfico DE LOS ACEVEDO
1915-1933 (2009). FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO
COLOMBIANO.]

REFERENCIAS

- Álvarez, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. En . Bogotá: Planeta.
- Bejarano, A. (2009). Los otros pioneros en la historia del cine colombiano: los espectadores. Primera parte. 13-23. Recuperado el 2 de abril de 2011, de <http://extrabismos.com/component/content/article/108-losotrospionerosenlahistoriadecinecolombiano.html?start=10>
- Bresson, R. (1997). . Madrid: Ardora.
- Didi Huberman, G. (2003). . París: Éditions de Minuit.
- Farge, A. (2003). . París: Cahiers du Cinéma.
- Godard, J.-L. (2000). . Tours: Farrago.
- Godard, J.-L. (2011). París: Gallimard.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2009). . Bogotá.
- Mora, C. (). Los Acevedo. . Recuperado el 26 de marzo de 2011, de <http://www.cinematocadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN2.pdf>
- Niney, F. (2009). París: Klincksieck.
- Rancière, J. (2008). . París: La Fabrique.
- Rosenbaum, J. (Ed.) (2010). Espacios abiertos en Irán: Una conversación con Abbas Kiarostami. En . Madrid: Errata Naturae, pp 145-169.
- Vernant, J. P. (2009a). Histoire de la mémoire et mémoire historique. En (Tomo 2). París: Seuil, pp 803-850.
- Vernant, J. P. (2009b). . En (Tomo 2). París: Seuil.
- Wenders, W. (1994).
- Zuluaga, P. A. (Ed.) (2007). . Bogotá: Ministerio de Cultura.





(EDGARDO ROMÁN EN *HISTORIA DEL BAÚL ROSADO*, 2005)

ENTRE DOS FUEGOS

apuntes a
la reflexión
sobre el cine
criminal
bogotano

DEIVIS ALBERTO CORTÉS

INTRODUCCIÓN

Género

Los géneros cinematográficos se caracterizan fundamentalmente por el grado de especialización de su contenido narrativo; es decir, por trabajar una corriente temática específica que se configura bajo una estructura concreta. Esto se sintetiza en una fórmula tácita que maneja elementos constantes y variables. Los *constantes*, o *elementos específicos*, se perfilan como su croquis inquebrantable, el delimitante claro que enmarca la acción, señalada generalmente por el nombre con que se distingue el género en cuestión (bélico, policial, gangsteril, etc.). Aunque la trama puede abordar temáticas varias y desde diferentes enfoques (*variables* o *elementos atípicos*), estas tienen que subordinarse al corpus general o al menos relacionarse estrechamente con él; de lo contrario, es decir, si los elementos atípicos dominan sobre los específicos, puede decirse que la película ya no pertenece realmente al género.

En cuanto a géneros con límites y temáticas compartidas como el *cine negro*, el policiaco, el cine de *gangsters* y el judicial, se han generado confusiones masivas (y hasta institucionales) que se evidencian en cuatro rasgos fundamentales: 1. confusión e intercambio indistinto del nombre de los géneros; 2. designación de todos los géneros usando el nombre de uno en particular (generalmente “cine negro”¹ o “policiaco”; 3. señalamiento de ciertas películas con contenido temático criminal como películas de género, sin corresponder cabalmente a

1 Otra reflexión sobre este género en general en el cine bogotano es el trabajo de Juana Suárez (2009) “El des-centramiento del centro: Film Noir y las metamorfosis de Bogotá, *La historia del baúl rosado*, Dir. Libia Stella Gómez (2006), *La gente de la universal*, Dir. Felipe Aljure (1994), *Soplo de vida*, Dir. Luis Ospina (1999), *Perder es cuestión de método*, Dir. Sergio Cabrera (2004)”. (N. del E.)

las estructuras y codificaciones propias de los géneros en cuestión, y 4. empleo indiscriminado del término *thriller* para calificar cualquier película que presente contenido criminal, sin importar su tratamiento estético o dramático ni el género puntual al que pertenece. Sin espacio suficiente para aclarar detalladamente la confusión y siendo consciente de que tanto investigadores como lectores requieren un concepto abarcador para facilitar sus respectivas labores, propongo la categoría genérica “criminal” cuando, por cuestiones de estilo o inclasificación puntual, no quepa designar con su nombre específico al género en cuestión. Se aclara, de igual forma, que en los testimonios inéditos extraídos de los realizadores entrevistados² figuran estas mismas imprecisiones que denuncio, pero no son corregidas para respetar la fuente original.

Degénero

La aparición de *Soplo de vida* en 1999 funda una tendencia por hacer cine de género criminal en el país^{3,4}. Películas siguientes como *El*

2 El ensayo se apoya en entrevistas inéditas realizadas por el investigador que suscribe.

3 Existen antecedentes de cine de género criminal previos a *Soplo de vida*, ubicados en la década de los 60 y 70, a saber: *Semáforo en rojo* (1964), *Santo frente a la muerte* (1969) y *Colombia conexión* (1979). Las dos primeras las descarto por haber sido realizadas por mexicanos (Julián Soler y Fernando Orozco, respectivamente) en un acuerdo de coproducción con Colombia donde Bogotá participa como poco más que locación. La película de Gustavo Nieto Roa, por su parte y a pesar de abordar el detectivismo, hunde sus raíces de lleno en la parodia y el humor costumbrista, haciendo dudosa, de momento, su identificación con cualquier género criminal canónico. Así pues, estos tres filmes se constituyen, a mi juicio, como elementos dispersos de una “prehistoria” del género en Bogotá (inventario que se complementa con todas aquellas películas de ficción y no ficción que incluyen crímenes sin necesidad de abordarlos desde unas narrativas y estéticas codificadas de acuerdo con los parámetros del género), siendo entonces las piedras angulares de la “Historia” con mayúsculas y propiamente dichas, las películas de la década de los 90 que se mencionan en la introducción del presente ensayo: *Soplo de vida* y *La gente de La Universal*.

4 Si bien *Semáforo en rojo* es una coproducción colombo-mexicana filmada en Colombia, el aporte de Bogotá como



(AFICHE DE *SOPLO DE VIDA*, 1999, COLECCIÓN BECMA CINEMATECA DISTRITAL.)

rey (2004), *Perro come perro* (2008) o *La historia del baúl rosado* (2004) demuestran que sólo ha-

locación de la película es definitivo en relación con lo detectivesco y, por lo tanto, debe tomarse en cuenta. Julián Soler logra capturar muy bien el ritmo y el ambiente del centro de la ciudad, desde Monserrate, pasando por La Candelaria, y claro, la carrera 10 entre calles 22 y 26 como locación principal, generando una atmósfera propicia para el misterio propio de este género, a poco más de una década de inaugurada esta vía y sus entonces modernos edificios, presagio del posterior Centro Internacional e irreconocible hoy en día. El barrio Las Cruces aparece también como locación secundaria con todo su significado simbólico en relación con lo nocturno. No hay que desdénar la gran recepción que tuvo la película en términos de taquilla y de público, y el recuerdo que dejó en toda una generación de cinéfilos que aún evocan su ambiente tenso y lúgubre. Además, la actuación protagónica del gran actor colombiano de cine y teatro radicado en México José Gálvez, es brillante, así como una de las primeras apariciones en la pantalla grande en papeles secundarios de Lyda Zamora y Carlos Muñoz. Por otro lado, hay un filme detectivesco anterior a 1999 que el autor omite mencionar: *Bonaparte, detective privado* (1985), cuyo título es más que evocador en relación con su contenido, coproducción colombo-estadounidense dirigida por James Pasternak y protagonizada por Carlos "El Gordo" Benjumea. (N. del E.)



(AFICHE *SEMÁFORO EN ROJO*, 1964, COLECCIÓN BECMA CINEMATECA DISTRITAL.)

cia falta dar ese primer paso; que posiblemente una incursión de género tan osada como la de Ospina, podía catalogarse como un auténtico crimen cinematográfico, y los siguientes sospechosos en intentarlo lo hacen con mayor soltura, menor timidez y tomando cada vez más riesgos, amparados por el padrinazgo del precedente impune. No obstante, en entrevista realizada con Felipe Martínez, director de *Bluff* (2007), caímos en la cuenta de que la película de Ospina no es la pionera, estrictamente hablando. *La gente de La Universal* (1994), aun con su estética desenfrenada y muchas veces injustificada y su tono abiertamente farsesco, se constituye como la primera película colombiana en poner en escena el detectivismo nacional. De inmediato, sentí el ego de investigador herido al no percatarme previamente de semejante obviedad; pero, al mismo tiempo,

LA ESTRATEGIA DEL CARACOL, 1993





(AFICHE DE LA GENTE DE LA UNIVERSAL, 1994)

la imprecisión se justificó plenamente gracias a una sospecha intuitiva que maduré con los años, al rumiar y digerir el producto de Aljure teniendo como telón de fondo los demás ejercicios de género: *La gente de La Universal* no es una película de detectives al uso; se trata más bien de un filme que explora en tono de comedia negra las relaciones de tres personajes (una auténtica familia disfuncional) que casi colateralmente ejercen la profesión de investigadores privados.

En efecto, al examinar con detenimiento el filme, es posible concluir que no se inscribe cabalmente en el género detectivesco al no concentrarse principalmente en la investigación de un caso criminal específico, aunque ofrece aportes aislados que permiten contextualizar ciertos rasgos típicos del detectivismo en el país: las negociaciones con los clientes marcadas por el regateo; la informalidad del proceso de seguimiento e investigación; la su-

brayada negligencia de los entes burocráticos y, en general, la jerga y maneras puramente bogotanas (pese al filtro de caricatura) de la mayoría de los personajes (amparados en la lógica del rebusque), sean estos criminales, policías o investigadores. En síntesis, *La gente de La Universal* es una película tan puramente colombiana, tan entrañablemente bogotana, que el género pasa desapercibido y hasta se ve opacado; es una película que utiliza al género como excusa y/o telón de fondo para abordar preocupaciones alternas y finalmente, utilizando las categorías propuestas en las primeras líneas de este ensayo, en una película donde los elementos variables del género priman sobre los constantes, haciendo cuando menos dudosa su identificación directa con una categoría de género puntual.

Así, si la auténtica pionera desborda color local desdibujando las estructuras del género, la pionera oficial (*Soplo de vida*) hace precisamente el ejercicio inverso: muestra de manera evidente las formas casi abstractas del género y las aplica al escenario bogotano sin realizar previamente un ejercicio de articulación y contextualización. Se trata de una película que funciona desde el guiño, un ejercicio casi exhaustivo de acumulación de datos y detalles identificables sólo por el especialista del género. Lo interesante de analizar es que se hayan presentado en el origen mismo de la incursión del género criminal en Colombia, los extremos opuestos casi en simultánea, las dos posibilidades polarizadas: la utilización descuidada del género como mera excusa para narrar una historia nacional y su némesis directo; la aplicación del género puro y directo forzando incluso el relato original primigenio. Los productos audiovisuales siguientes que abordan el género (películas, series y telenovelas) se construirán teniendo presente esta dicotomía, tomarán partido por



1.



2.



3.



4.



5.



6.

[ESCENAS DE *SOPLO DE VIDA* DE 1999 DONDE SE OBSERVAN:

1. LA TORRE DE LA IGLESIA DE LAS NIEVES.
2. FERNANDO SOLÓRZANO EN LA MARQUESINA DE LA FACHADA DEL CINE TEATRO MOGADOR.
3. EL LOBBY DEL HOTEL DORANTES EN LA CALLE 12B CON QUINTA.
- 4 Y 5. DOS VISTAS AL AMANECER DE LA AVENIDA JIMÉNEZ
6. VISTA PANORÁMICA DE LA CIUDAD.]



cada uno de los polos [cual si fueran bandas criminales en una lucha territorial] y, en el mejor de los casos, aunque de manera minoritaria, construirán un fértil terreno intermedio caracterizado tanto por la organicidad inductiva de historias, personajes y atmósferas locales, como por la eficaz aplicación de una estructura dramática y de género prediseñada. El objetivo, entonces, del presente ensayo consiste en analizar los exponentes de esta última tendencia, aquellas producciones que logran el tan anhelado equilibrio y que incluso se atreven a aportar elementos inéditos al género gracias al hábil manejo de lo local. En la misma línea de Sergio Leone con el *western* en Italia y de Jean-Pierre Melville con el polar en Francia, ser trasgresor y al mismo tiempo fiel al espíritu del género no es una abierta contradicción para las producciones nacionales por analizar: *La historia del baúl rosado* y *Bluff*.⁵ Dos películas bogotanas, dos ejercicios

de género, dos apuestas estéticas diferentes y un solo logro claro: el homenaje, diálogo y superación desde el ejercicio inductivo.

La historia del baúl rosado y la ruptura virtuosa

El filme de Libia Stella Gómez se inscribe en el género policiaco-detectivesco, cuya fórmula general se sintetiza en el famoso término *whodunnit* (*Who done it?* / ¿Quién lo hizo?). Contrario a la receta del suspenso, donde el espectador posee una ventaja informativa so-

como referentes temporales e imaginarios de Bogotá. Además de estos elementos fácilmente perceptibles, la película muestra costumbres desaparecidas o casi en desuso, como el paseo al Salto del Tequendama con su solariego hotel (y de fondo un suicidio en la caída de agua, costumbre muy común para esa época); la utilización como fondo escénico de chicherías (bien planteadas desde un punto de vista histórico, pues éstas fueron prohibidas luego del Bogotazo y la película se concentra en 1944); el ambiente de encuentro y de intercambio intelectual casi que masculino de los cafés; el trato de usted tanto en hombres como en mujeres hasta en los grados de consanguinidad y amistad más cercanos, y, en último lugar y de forma casi imperceptible, los discursos de Jorge Eliécer Gaitán, los cuales forman parte del patrimonio inmaterial sonoro de la ciudad y del país. En fin, *La historia del baúl rosado* utiliza de forma adecuada la memoria a través de escenarios aún existentes, los trajes, los autos y las formas de ser de una Bogotá del pasado, para recrear el ambiente de época de la película sobre la ciudad de los años cuarenta. Por el contrario, *Bluff*, al no ser una película de época, resulta más compleja de ser analizada desde el punto de vista patrimonial en cuanto a escenarios urbanos se refiere. Las referencias patrimoniales son casi nulas, siendo únicamente la casa del arquitecto Rogelio Salmona una de las que se emplea en la película. Sin embargo, al compararla con *La historia del baúl rosado*, aparecen interesantes detalles que nos hablan de la percepción de la ciudad desde la cinematografía. Efectivamente, *Bluff* muestra una ciudad muy distinta, una urbe gigantesca, de cierta forma cosmopolita, de revistas de moda, modelos, actrices, fotógrafos argentinos, residencias, noticieros y clases de gente muy diferentes. Hay personajes extranjeros, una actriz, una modelo, una mujer de tierra caliente, un hombre adinerado y muchas personas provenientes del ámbito popular, que tienen algo muy particular y que nos hablan de una ciudad diversa, en contraposición a la ciudad que muestra *La historia del baúl rosado*. Se trata de personas que hablan muy diferente; la ciudad de hoy es un lugar de acentos distintos, desde los más cultos, distinguidos y "educados" hasta los más populares y "mal hablados"; eso es lo que registra *Bluff* como apuesta de ficción hacia el futuro. Por el contrario, en *La historia del baúl rosado* las voces son más uniformes, más dramáticas, alusivas a una ciudad gris. [N. del E.]

⁵ Estos dos casos de análisis que toma el autor del artículo, son dos muestras interesantes del cine de género criminal, que tienen como locación la ciudad de Bogotá. La película de *La historia del baúl rosado* es con seguridad mucho más fácil de analizar desde el punto de vista de las relaciones que se pueden entablar con el patrimonio cultural material e inmaterial bogotano, en contraposición a *Bluff*. El primer caso se hace evidente por el tratamiento histórico que plantea y la búsqueda de una estética de época, la Bogotá de los años 40, la de una ciudad patrimonial hoy desaparecida, pero que permanece arraigada fuertemente en el imaginario y la memoria de los bogotanos. La gran relación que logra establecer la película de Libia Gómez entre patrimonio y cine es la del uso de las locaciones. Prácticamente casi todos los lugares que se usan para conferir ambiente de época a la película forman parte del repertorio o inventario de los Bienes de Interés Cultural de carácter distrital y nacional. Haciendo una breve lista de algunos de ellos, aparecen: la Estación de la Sabana; el Edificio Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia, donde se pueden apreciar algunas esculturas pertenecientes a la colección Pizano; la Plazuela del Chorro de Quevedo y su iglesia; el Hospital San José; la Avenida Jiménez; la Gobernación de Cundinamarca; el Pasaje Hernández; la Academia Superior de Artes de Bogotá; la iglesia de El Carmen; el Pasaje Residencial las Margaritas, además de algunas tomas exteriores por las calles del sector de La Candelaria, donde es identificable la calle empedrada del Camarín del Carmen. La Directora hace uso de estos recursos escénicos puestos en la ciudad del pasado para alimentar su película y mostrar lo valioso y lo útiles que pueden ser los bienes patrimoniales

bre los personajes, en el presente género la acción se torna frecuentemente enrarecida y su desarrollo se sucede mientras se esclarecen ciertas dudas planteadas desde el primer acto (¿qué?, ¿quién?). Se acostumbra a situar al espectador como acompañante de un protagonista (sea policía o detective) que se encarga, debido a su inclinación profesional y/o a determinadas habilidades que posee (hábil manejo de la información, mirada entrenada, memoria fotográfica), de esclarecer el misterio planteado.

Aunque, como puede apreciarse, se trata probablemente de la estructura/fórmula menos compleja de todas las que abarca el género (no requiere de un contexto específico –gangsteril– ni exige un manejo formal determinado –*noir*–, se mantiene siempre vigente –mientras exista ley, alguien que la quebrante y alguien que castigue al infractor– y lo suficientemente general como para facilitar la adaptación), es claro que el mérito del presente filme no puede limitarse al seguimiento puntual de las pautas de la fórmula sino, por el contrario, se sustenta en la trasgresión paulatina que introduce.

Algunos profesores míos y gente conoedora me criticó esto; decían que si me había metido en un ejercicio de género, tenía que ir hasta las últimas consecuencias; pero yo pensé mi jugada y apuesta desde otra perspectiva. No iba a tener muchas oportunidades de arriesgar y de hacer una cosa tan personal y osada cinematográficamente; aunque es osada sólo en el sentido de los conoedores, mucha gente del común no tiene ni idea que la película controvierte el género policíaco (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009)

Dichas rupturas se ubican en dos escenarios principales:

Reconstrucción de época y dirección artística

Todos los relatos de género criminal, en sus versiones originales, se limitan a ejercer desde lo contemporáneo. El gangsteril depende directamente de la coyuntura histórica para operar y su mérito mayor radica en cifrar dramáticamente una realidad social conflictiva presente. El cine negro, pese a partir de un subgénero literario (*hard boiled*) surgido más de década y media antes, hace el correspondiente acople para operar desde lo actual (años 40 y 50). No obstante, cuando el género alcanza otros niveles de desarrollo y se dan sus correspondientes reinventiones (años 60 en adelante), la reconstrucción de época tiene lugar más por fidelidad y guiño con la versión original del género mismo, que con la época propiamente dicha. Por ejemplo, *Chinatown* de Roman Polanski (1974), a pesar de ser realizada en los años 70, cuenta una historia que transcurre en los años 30, no porque le interesen elementos plásticos de la época mencionada, sino por dejar claro que sus referentes dramáticos (el *hard boiled* de Chandler) pertenecen al imaginario colectivo de dicho periodo. Así pues, la decisión de realizar una película de época y la correspondiente reconstrucción artística de ese mismo periodo, en este caso particular del cine de género, no obedecen más que a una fidelidad (formalidad) dramática, siendo todos los logros alcanzados en cuanto a diseño de producción se refiere, casi colaterales, accidentales y, por esa misma vía, discutibles en cuanto a su mérito.

Libia Stella Gómez, por el contrario, sustenta su reconstrucción de época no solamente en la fecha que delimita el suceso



original del que parte (1944), sino desde razones estéticas y narrativas que prioriza y le permiten hacer apuestas cinematográficas en varios niveles. En el caso particular del vestuario, por ejemplo, el emplazamiento temporal le otorga la licencia más cómoda e infalible para operar como esteta (la forma sustentada en el contenido, la estética respaldada por la Historia), permitiéndole utilizar ciertas tonalidades, modelos y diseños en el atuendo, que de otro modo y en una época diferente se constituirían como arbitrarios y gratuitos. Así, la vestimenta arquetípica del detective, al ser utilizada por los investigadores criollos Corzo, Rosas, Porras y Pachón, no desentona dada la oportuna aplicación del imaginario histórico bogotano que, a un mismo tiempo, contextualiza históricamente y enmarca en una categoría dramática específica, complaciendo simultáneamente al espectador que busca fidelidad de reconstrucción de época y al cinéfilo que anhela guiños al género que admira.

En cuanto a una perspectiva que pretenda evaluar los decorados y locaciones, también la trasposición de época se muestra más que funcional. El aficionado al género estará en capacidad de reconocer que, además de la implementación del expresionismo en el territorio americano que ostenta el cine negro y de las reconstrucciones de las calles londinenses propias de las películas sobre Sherlock Holmes, el cine criminal americano en general tiene poco que ofrecer en cuanto a decorados de exteriores se refiere, más allá de sus ciudades puramente construidas desde el pragmatismo. Siendo lo urbano un elemento tan preponderante en cualquier narración criminal –Andrés Caicedo se atrevía incluso a resumir la esencia del género en la frase “hombre que persigue o es perseguido en la ciudad”–, es preciso señalar que la arquitectura colonial propia de casi todos los

centros históricos de las ciudades del altiplano, ofrece una oportuna vuelta de tuerca y ese primer aporte a priori al género importado. “Creo que la estética europeizante en medio de la provinciana Bogotá de los 40, era el ambiente fotográfico perfecto para la historia; no me parecía que la luz ni el color de hoy en día fueran propicios” (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009) .

No obstante, a pesar de las loables pretensiones y potenciales aportes al género que una arquitectura de las características enunciadas es capaz de ofrecer, el cine de época en Bogotá no ha logrado desarrollar cabalmente un sistema capaz de representar y dramatizar con eficacia esas mismas locaciones exteriores que de manera tan prístina ofrecen los archivos documentales de los Acevedo y el amplio repertorio de fotografías de entonces.⁶ Jaime Osorio acude a La Habana para reconstruir desde el falso documental los acontecimientos del Bogotazo que le sirven como telón de fondo para su *Confesión a Laura* (1991) y, de este modo, consigue parte de ese dinamismo y cinética que requiere desde el falseo. Desafortunadamente, los demás realizadores que se inmiscuyen en empresas similares no corren con la misma suerte y deben abogar por un recurso masivamente utilizado a pesar de su escasa efectividad: el encuadre estático y cerrado sobre una porción mínima de territorio de antaño sobreviviente, cuidándose de no dejar filtrar los contornos que evidencian los edificios más contemporáneos vecinos, cons-

⁶ Son varios los fondos fotográficos y audiovisuales que pueden apoyar este punto. Por ejemplo, para esta época, vale la pena citar las fotografías de Sady González, Paul Beer, Saúl Orduz, Manuel H, Daniel Rodríguez, Julio Sánchez y el Centro de Estudios de Arquitectura y Medio Ambiente, CEAM, entre muchos otros. Algunos de estos fondos se encuentran para su consulta gratuita en el Museo de Bogotá y el Archivo Distrital. Otras colecciones privadas importantes son la de José Vicente Ortega Ricaurte que custodia la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, y la del fotógrafo Tito J. Celis llamada *Fototito*. (N. del E.)



1.



2.



3.



4.



5.



6.

[DIFERENTES LUGARES DEL CENTRO HISTÓRICO DE BOGOTÁ SIRVIERON COMO ESCENARIO PARA RECREAR LA BOGOTÁ DE LOS AÑOS CUARENTA EN *LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO*.

1 Y 2: CALLE DEL CAMARÍN DEL CARMEN.

3 ,4, 5, 6: EDGARDO ROMÁN Y DOLORES HEREDIA EN LOS ANTIGUOS Y PRIMEROS CENTROS COMERCIALES DE LA CIUDAD: EL PASAJE HERNÁNDEZ Y EL PASAJE RIVAS.]

triñendo de este modo la acción y la gramática cinematográfica a escenarios demasiado reducidos. *La historia del baúl rosado*, incapaz de escapar del todo a la tendencia, utiliza este recurso en varias ocasiones, presentando, de igual forma, las limitaciones que trae consigo. Así pues, la representación del lote baldío al que acude Corzo en medio de su pesquisa, los exteriores del inquilinato donde reside Hipólito Mosquera y algunas calles donde ocu-

rren acciones mínimas, son registrados, no de acuerdo con unas intenciones narrativas y estéticas específicas, sino conforme a las limitaciones del espacio, en un ejercicio más de resignación que de creación y decisión.

Alguien podría alegar, en defensa del cineasta colombiano, que un país sin industria ni grandes estudios para fabricar escenarios gigantes, no puede ambicionar amplios desarrollos estéticos en el campo de la reconstrucción





(ESCENAS DE UN DISCURSO DE JORGE ELIÉCER GAITÁN Y DEL BOGOTAZO INCLUIDAS AL INICIO DE *CONFESIÓN A LAURA* DE 1990, QUE SIRVEN PARA DAR CONTEXTO HISTÓRICO Y LOCAL A LA PELÍCULA.)



(IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN. S.F.
FOTO: ZORRILLA. COLECCIÓN MDB-IDPC.)

de época. Libia Stella Gómez, empero, responde a la réplica ofreciendo dos alternativas contundentes. La primera se sucede en un solo plano que ni siquiera aporta al desarrollo de la trama ni a la profundización sobre un personaje. Se trata del plano general que muestra la fachada del Palacio de San Francisco (Avenida Jiménez No. 7-56) y su correspondiente calle adyacente en plena actividad nocturna. A pesar de la quietud del encuadre, su composición es tan rica en detalles y matices, tan llena de vida, que incluso el más avezado observador no solo pasa por alto lo evidente del truco, sino que se sumerge en un auténtico goce estético y se lamenta cuando esos escasos ocho segundos llegan a su fin.

La otra posibilidad consiste en una suerte de composición virtual arquitectónica de una urbe ficticia, a partir de retazos de los centros históricos de varios sectores del altiplano. La

realizadora da el primer paso utilizando una locación de Chiquinquirá que hace pasar por Barbosa, en un típico y modesto ejercicio de falseo cercano al de Jaime Osorio. No obstante, la pretensión se puede llevar aun más lejos: si en películas que tratan de recrear ciudades imaginarias con geografías no definidas desde el detalle puntual sino desde lo meramente atmosférico (Gotham, Metrópolis) se acude a la fusión de fragmentos de varias ciudades reales americanas (Chicago, New York, Los Ángeles), ¿por qué el cineasta colombiano no puede desarrollar su propia ciudad ficticia (una suerte de Macondo urbano en el páramo) que le permita aprovechar la gran cantidad de locaciones desperdigadas en territorio cundiboyacense en pos de una homogeneidad diegética?

Lo anterior resolvería de manera contundente uno de los problemas más habituales que suelen presentarse cuando se hace reconstrucción de época: enfrentarse a diversos juicios críticos, todos amparados en el cómodo y manido concepto de "fidelidad". Un espectador medio concluiría apresuradamente que el éxito o fracaso de un filme de estas características, dependerán de su capacidad para aferrarse a la norma sin arriesgarse demasiado. Libia Gómez de entrada se plantea una apuesta diferente al proponer, inicialmente desde lo puramente plástico, una serie de anacronismos históricos conscientemente insertados, incluso desde el propio guión cuya versión número 16 tuvo ocasión de leer el investigador que suscribe⁷. Una clara apuesta por cuestionar la connotación altamente conservadora con que se ha revestido el concepto de "fidelidad" y otra importante aproximación a la ruptura/aporte con el género canónico.

⁷ La versión definitiva del guión de *La historia del baúl rosado* viene de ser publicada [2012] como parte de una serie más amplia auspiciada por la Asociación de Guionistas Colombianos, con la edición de El Ala de Arriba Ediciones. (N. del E.)





(ESCENA DE *LA HISTORIA DEL BÁL ROSADO* DE 2005 EN LA CUAL SE APRECIA A VARIOS EXTRAS CAMINANDO CON PARAGUAS BAJO LA LLUVIA BOGOTANA, AUTOMÓVILES DE LA ÉPOCA Y LA UTILIZACIÓN COMO FONDO DEL PALACIO DE SAN FRANCISCO. LLAMA LA ATENCIÓN LA APARICIÓN DE UNA CAMIONETA BLANCA NO CORRESPONDIENTE CON LA DEL CONTEXTO HISTÓRICO, DETALLE CURIOSO Y RECURRENTE EN ESTA OBRA DE LIBIA STELLA GÓMEZ.)



(VISTA DE LA AVENIDA JIMENEZ CON CARRERA SÉPTIMA, DESDE UNA ESQUINA DEL EDIFICIO DE EL TIEMPO, AL FONDO SE APRECIA EL PALACIO DE SAN FRANCISCO Y HACIA EL CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA EL EDIFICIO FRANCISCO CAMACHO. SAUL ORDUZ, CA. 1950 COLECCIÓN MDB - IDPC)

La mía no es una reconstrucción al estilo Hollywood, es más bien al estilo de otras películas y otros autores como Kaurismäki o Jarmusch, quienes han hecho ciertas incursiones al trastocar esos valores de la reconstrucción de época que son tan tiosos –plásticamente hablando– en las películas de Hollywood. En nuestro caso, o hacíamos una cosa que era “hacer la tarea” (y la tarea la hicimos porque a excepción de esos 18 anacronismos la reconstrucción de época es fiel), o te la jugabas a romperle las certezas perceptivas al espectador con unos elementos que no corresponden a la época, pero que sí buscaban que la película generara más preguntas que respuestas. (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009)

Así pues, los anacronismos que en su momento escandalizaron a la prensa y a la crítica, funcionan como un juego de doble vía que se le plantea al espectador y que al final castiga o premia según la visión de este. Cuando Martina pregunta al detective Corzo sobre la identidad del asesino de la niña y él responde “Un fabricante de mentiras”, al tiempo que se abre el plano develando a la Bogotá contemporánea, la audiencia se divide entre quienes se sienten timados al no compartir con la película el deseo de ruptura y quienes, satisfechos, reconocen que tanto el plano como el diálogo que cierran el filme hacen referencia explícita al artificio mismo del cine.

La película misma es una mentira, está ambientada en los años 40, pero asoman los elementos de otra época (...); el periodista arma una mentira para producir dinero y sacar a su hermana del contexto de pobreza en el que estaba; el dueño del periódico, el prefecto y el detective Rosas se alían para seguir

generando una mentira y tapar lo que está pasando en la prefectura; es decir, de lo que habla la película es de eso: el artificio de la comunicación, podemos inventar cualquier cosa. (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009)

Antiheroísmo desde la malicia indígena y lo onírico

Habiendo analizado todos los aportes y variaciones que se realizan al género desde lo meramente plástico, hacer el ejercicio equivalente en lo dramático, explorando las ideas de guión y de personajes, resulta una tarea mucho más fácil, ya que todas las pretensiones al respecto se concentran en el protagonista de la película y las correspondientes situaciones que él mismo provoca y protagoniza. Efectivamente, Mariano Corzo es un detective destacado de la prefectura de policía de Santafé de Bogotá que no solo se abstiene de encarnar las características típicas del detective y/o policía canónico, sino que las contradice abiertamente.

Voltea a mirar y mira lo que es la policía aquí o por lo menos lo que era en el año 1945 y no te vas a encontrar con eso; te vas a encontrar con unos detectives aindiados, trigueños, barrigones, que no sacan el arma jamás porque ni siquiera saben disparar; es decir, tú no puedes abstraerte de la realidad en la que estás narrando. (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009)

Sin embargo, los personajes que rodean el entorno de Corzo, tienen muy poco que aportar al respecto, salvo escasas situaciones aisladas: el juego de rana en horario laboral y a escondidas; el miedo generalizado de los detectives al baúl, fundado en meras supersticiones; la solapada complicidad para con la





(DIEGO VÉLEZ Y ÁLVARO RODRÍGUEZ EN ESCENAS DE *LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO* DE 2005 EN EL SAINT MORITZ, CAFÉ DEL CENTRO DE LA CIUDAD QUE PARECE DETENIDO EN EL TIEMPO Y QUE AÚN SE CONSERVA COMO "EL ÚLTIMO BASTIÓN DE LA TERTULIA MASCULINA". AQUÍ UNA CONVERSACIÓN ENTRE EL PERIODISTA HIPÓLITO MOSQUERA Y EL DETECTIVE ROSAS)



(TÍPICA TERTULIA EN UN CAFÉ BOGOTANO EN DONDE TAMBIÉN SE INGERÍAN BEBIDAS ALCOHÓLICAS. APARECEN PERSONAJES DE LA POLÍTICA Y LA CULTURA COMPARTIENDO CHARLAS SOBRE DIVERSOS TEMAS DE ACTUALIDAD. FONDO DANIEL RODRÍGUEZ. 1939. COLECCIÓN MDB-IDPC.)



(EDGARDO ROMÁN Y SANTIAGO GARCÍA EN LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO. EL MUSEO DE ARQUITECTURA LEOPOLDO ROTHER DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA FUE CONVERTIDO PARA LA PELÍCULA EN LA PREFECTURA DE POLICÍA. EN LA ESCENA SE ALCANZAN A APRECIAR LAS METOPAS CON REPRESENTACIONES GRIEGAS DE LA COLECCIÓN PIZANO DE ESCULTURA.)

filtración de información del detective Rosas; las burlas grupales en el café de Martina apoyando los ataques de Hipólito Mosquera.

Pareciera que están configurados para operar como auténticos y autóctonos sólo desde lo coral, ya que en solitario, aislados, se comportan como meros arquetipos que sólo sirven a la trama. Mariano Corzo, al no operar desde lo colectivo, puede incluso que al constituirse como un auténtico *outsider*, sólo se encuentra a sí mismo en escenarios privados que cada vez son más limitados, permitiendo evidenciar que es en esos encuentros aislados del contexto de la prefectura, e incluso en aquellos escenarios tan íntimos que sólo se le manifiestan en sueños, donde se presentan las situaciones que mejor aportan a la discusión frente al canon del género.

Inicialmente, a partir de la escena en que Corzo inspecciona el cadáver de la niña en la morgue, se pone de manifiesto su miedo a los muertos. El espectador habituado a los códigos del género asumiría de antemano que, tratándose de un oficio cercano al crimen, la sangre y la violencia, una fobia de esta naturaleza parecería impensable, dada la sangre fría y el temple de acero que caracterizan teóricamente a este tipo de personajes. No obstante, Corzo se descompone a varios niveles en presencia de los muertos. Físicamente, por una repulsión inmediata que opera casi como reflejo; se desmaya y se muestra como desvalido ante quien se supone debía ostentar seguridad: el ciudadano de a pie. Psicológicamente, al verse acosado de manera asidua por el muerto al que más teme, su propia madre, quien, además de observarlo desde la fotografía y desde una suerte de encarnación en la vecina/dueña de la pensión, se le manifiesta en sueños, dando pie al abordaje de otro de los elementos anómalos en cuanto a tratamiento de lo criminal se refiere. En



efecto, se trata de la incursión de lo onírico en el género criminal cuyos antecedentes se remontan a *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), pero sobre todo a la serie televisiva *Twin Peaks* de David Lynch, donde el agente del FBI Dale Cooper, lejos de usar las cualidades puramente racionales del investigador canónico, acude a la ayuda de su subconsciente, el cual, manifestándosele en sueños y desde un código supremamente enrarecido, le entrega pistas para sus pesquisas en la averiguación por la muerte de Laura Palmer⁸. Corzo, por su parte, no resuelve el caso gracias a sus sueños, pero sí materializa de alguna manera las hipótesis que baraja y les introduce poco a poco elementos cada vez más extraños, relacionados directamente con la incursión en su vida de Martina y el correspondiente conflicto que representa para la peculiar relación con su madre.

Otra ruptura significativa tiene que ver con el tratamiento que se le da al acto de fumar y los correspondientes rituales que esto implica. En efecto, la relación entre personaje y tabaco tiene ecos en muchos momentos de la historia del cine, pero alcanza hitos importantes en el cine criminal. Paul Muni prende sus cigarrillos con una sola mano en *Scarface* (Howard Hawks, 1932) –la cota más alta del cine gangster–, gesto que repetirán tanto el Starling Hayden de *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) como el Clint Eastwood de Sergio Leone, inspirado, a su vez, en el detective sin nombre (Continental Op.) de Dashiell Hammett. Incluso el propio autor de *El halcón maltés* (John Huston, 1941) destina varias líneas a la descripción minuciosa del liado del cigarrillo de Sam Spade. Una exploración y seguimiento de las huellas del tabaco en el

cine y su relación con los géneros cinematográficos no es el objetivo puntual de este ensayo; baste decir entonces, de momento, que no se trata de una conexión gratuita justificada sólo desde las costumbres y maneras de una época concreta o de arquetipos definidos, sino que, más allá de los presupuestos superficiales, todos los rituales asociados al tabaco ostentan una enorme e invaluable carga simbólica que convoca a su utilización como alegoría para indicar, desde el subtexto, diferentes tipos de relaciones entre personajes y situaciones: desprecio (arrojar humo en la cara), pleitesía y/o cortesía según el caso (encender el cigarrillo de alguien), amistad incondicional (liar el cigarrillo de alguien más y/o compartir un mismo “pitillo” entre dos), extravagancia y asco (apagar la colilla en una sustancia cremosa), entre otros⁹. En el caso del detective Corzo, el ritual alegórico alcanza connotaciones más acordes con la idiosincrasia colombiana que se explicitarán haciendo una descripción minuciosa del mismo. Corzo cubre el retrato de su madre (miedo, reverencia), busca su paquete de cigarrillos Camel que permanece resguardado en el fondo de algún cajón, nunca a la vista ni a la mano (doble moral, culpa). Abre una ventana al extremo del cuarto y finalmente fuma, no sin echar vistazos ocasionales al retrato cubierto de su madre (remordimiento). Habiendo dado un par de caladas al cigarrillo, tocan sorpresivamente a la puerta, ante lo cual, apaga el cigarrillo, cierra la ventana y oculta la colilla bajo un tapete (autocensura). Con otro trapo lo agita constantemente pretendiendo disipar el poco olor a cigarrillo en la habitación. Abre.

⁸ Al año siguiente del final de la exitosa serie, Lynch realiza su versión cinematográfica, no tan exitosa: *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992). (N. del E.)

⁹ Guillermo Cabrera Infante (1985) le dedica su primer libro de prosa escrito en inglés, *Holy smoke*, traducido al castellano como *Puro humo* (2000), no solamente a la historia del tabaco, sino a las profundas y complejas relaciones entretejidas entre este y el universo fílmico. (N. del E.)



(EDGARDO ROMÁN Y CÉSAR BADILLO EN *LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO*, 2005. EL DETECTIVE CORZO ABRE UNA VENTANA PARA EVITAR EL OLOR A CIGARRILLO EN SU HABITACIÓN.)



(INTERROGATORIO DEL DETECTIVE CORZO AL HOMBRE DEL DEPÓSITO DE CADÁVERES EN *LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO*, 2005)



Finalmente y para cerrar este apartado, vale la pena citar la nombrada escena del interrogatorio del hombre del depósito de cadáveres, de la cual, en primera medida, podría decirse que funciona desde la inversión (el personaje interrogado termina extrayendo información al propio detective), pero vista en detalle adquiere otros visos de complejidad dada la propia situación anómala y las características mismas del personaje con el que interactúa el protagonista. Efectivamente, como se ha dicho con anterioridad, existen dos tipos de situaciones extremas que caracterizan al detective Corzo en cuanto a su relación con los demás personajes. Una lo muestra inmerso en su colectividad, su trabajo y acompañado de sus pares, dejando ver, de este modo, sus rasgos más puramente arquetípicos: utiliza frases, movimientos y modismos propios de su oficio, efectúa interrogatorios con total sobriedad, e incluso, en la tradición más Bogart y del llamado "tipo duro", se atreve a contestar con diálogos filosos en sus enfrentamientos verbales con Hipólito Mosquera. La otra situación lo retrata en su intimidad, en la habitación donde mora a solas con sus tormentos, miedos, culpas y remordimientos, en una suerte de masoquismo y autoflagelación permanente.

Es así como en la escena del interrogatorio se presenta una condición intermedia (cumple con su trabajo, pero se encuentra con alguien ajeno a su cotidianidad con quien puede ser él mismo) en la que, a partir de una suerte de conciliador, se le permite a Corzo descubrirse y expresarse en voz alta, lo cual determina las decisiones que toma en adelante. Así pues, el detective entra en el juego del criminal a partir de su talón de Aquiles: los cigarrillos (posiblemente, el elemento mejor explotado de la película) y, a partir de entonces, se desintoxica vomitando, entre disculpa y disculpa, toda una serie de confidencias que le permiten hacer ca-

tarsis: confiesa su amor solapado por Martina, su promesa de castidad en el lecho de muerte de su madre y, lo que es más dicente, su fobia a los muertos que remata con la antológica frase: "...pero eso que quede aquí entre nosotros, no le vendría bien a mi imagen que esto se supiera". Como si fuera el propio arquetipo del detective clásico el que se disculpara por los rasgos de humanidad que se adivinan en las grietas de su desgastada coraza mítica.

Bluff y la estrategia lúdica

Bluff, de entrada, hace su apuesta por un cine que se autoproclama comercial y masivo, lo cual permite resumir la labor de Felipe Martínez, respecto al género criminal y su aplicación en Colombia, como didáctica y lúdica. En efecto y como se verá a continuación, el realizador bogotano muestra gran interés tanto por la fidelidad para con el género (resumida en importantes figuras que adopta como influencias) como en la conexión con el público; y siendo su película una de las más taquilleras de nuestro cine reciente, parece ser que lo logró a cabalidad. Para cubrir todos los frentes, se dividirá el análisis en tres momentos puntuales:

Descripción puntual del género.

Referencias e influencias

Felipe Martínez no trabaja con ningún género canónico del corpus criminal (policíaco, detectivesco, judicial, etc.) sino desde una variante muy específica de la denominada literatura *hard boiled* o mal llamada literatura negra. El aficionado al género recordará que en esta tradición desfilaron escritores representativos como Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James M. Cain, siendo este último el menos apreciado por la crítica. Sin embargo, su aporte al género, reducido principalmente al cambio en la tipología de los personajes principales,

es una de las vueltas de tuerca más influyentes y determinantes en su historia. En efecto, el género criminal ha narrado sus historias mayoritariamente desde el punto de vista de personajes directamente involucrados con el mundo del hampa, ya sea por su filiación con lo legal (policías), su tendencia a infringir la norma (delincuente) o su ambigüedad moral (detective privado). La innovación de James M. Cain radica, entonces, en que los protagonistas de su obra son gente del común: amas de casa, oficinistas, dependientes de restaurantes o simplemente desempleados, quienes, dada una serie de circunstancias adversas o generadas por ellos mismos, se ven inmiscuidos en lo criminal¹⁰. En algunos casos, y acercándonos a ciertos visos de tragedia que suelen subyacer al género, se podría hablar incluso de una suerte de predisposición del personaje a lo delictivo y, por esa misma vía, a la inminente fatalidad. Baste por ahora sintetizar el tema de James M. Cain en la siguiente sentencia: el hombre común que se enfrenta a la circunstancia donde siempre termina venciendo esta última. Felipe Martínez, sin duda, bebe de esta tradición:

Me llama la atención enfrentar a una persona común y corriente con una situación de cine negro (...) Un fotógrafo, el dueño de una revista, una diseñadora, una actriz... ellos no son los usuales en una película de cine negro, pero están metidos en una trama y la trama los vence completamente, y ellos son como idiotas porque es lo que le pasaría a uno: si yo fuera a secuestrar a alguien, realmente no sabría cómo hacerlo. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

¹⁰ Véanse, a manera de ejemplo, las principales adaptaciones cinematográficas canónicas del mencionado escritor: *The postman always rings twice* (Tay Garnett, 1946) y *Double indemnity* (Billy Wilder, 1944).

Los herederos más importantes de James M. Cain en la actualidad son los hermanos Coen que han adaptado, sin reconocerlo explícitamente, la novela *El cartero siempre llama dos veces* (1940/1984) en tres ocasiones: *Blood Simple* (1984), *Fargo* (1996) y *The Man who Wasn't There* (2001). películas de las que el director de *Bluff* retoma elementos. La idea central del contrato de Nicolás por parte de Mallarino para que asesine a su esposa Margarita y su posterior arrepentimiento, es una evidente trasposición tomada de *Fargo*, donde Jerry Lundegaard (William H. Macy), con el propósito de sacarle dinero a su tacaño suegro, contrata los servicios de dos criminales para que secuestren a su esposa. Así mismo, el intercambio de roles entre Margarita y Rosemary, realizado por Nicolás para el montaje del accidente automovilístico, tiene una directa relación con *Miller's Crossing* (1990), donde, en una de las escenas de bosque, se hace pasar el cadáver de Mink (Steve Buscemi) por el de Bernie Bernbaum (John Turturro). Referencias evidentes que hacen que Martínez suspire con resignación: "Yo por mucho tiempo sentí que los Coen escribían bien lo que yo quería escribir". (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Así pues, desviar la focalización de la trama criminal al hombre común apunta hacia una sola cosa: la identificación con el lector/espectador vía cotidianidad. Eliminar esa distancia cómoda que los personajes ajenos le brindaban al consumidor de este tipo de relatos y obligarlo, por esta nueva vía, a darse cuenta de que lo criminal, más que concernirle, lo rodea, le acecha, pero sobre todo le pertenece.

Esta cotidianidad que mencionamos está presente también en otra de las influencias más evidentes de Martínez: Quentin Tarantino, no solo evidente en *Bluff* sino también en sus cortometrajes anteriores como *Club* (2001) y *Low batt* (2004), principalmente. Se trata,



desde luego, de la inserción del diálogo coloquial y desdramatizado en boca de personajes típicos del género criminal.

Esa forma de hablar fue una cosa que me impresionó de *Pulp fiction* (1994); yo decía: “¿Qué diálogos son estos?! ¡Esto no tiene tensión, no tiene nada y estoy ahí clavado leyendo y cagado de la risa con unas cosas intrascendentes que no tienen ningún sentido!” Claro, luego uno se da cuenta que sí tienen sentido. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Por último, para cerrar este apartado concerniente a las referencias y a lo meramente conceptual, qué mejor que el concepto mismo de *Bluff*, presentado en forma de epígrafe/prólogo en la misma forma en que Tarantino introduce *Pulp Fiction*. Como lo afirma el mismo Martínez, la palabra *bluff* es un vocablo propio del jugador de póquer que quiere decir “cañar”, transmitir una sensación de seguridad inexistente. Pues bien, aunque se trataría de la única referencia no explícitamente aceptada por el director, la anterior definición corresponde puntualmente con un aspecto importante del proyecto creativo de David Mamet, en su trabajo como dramaturgo, guionista y director. En efecto, Mamet muestra personajes, más que involucrados con lo criminal, diestros en el arte del engaño. Desde *House of Games* (1987), hasta *Wag the Dog* (1997), pasando por *Glengarry Glen Ross* (1992) y *The Spanish Prisoner* (1997), se ha elaborado un catálogo amplio de personajes que han hecho de la mentira su oficio y cuya caída se sucede cuando, en su alarde de seguridad, en medio de su farol (*bluffing*), se desmienten a sí mismos. Es el caso del vendedor de finca raíz Shelley Levene (Jack Lemmon), del timador Mike (Joe Mantegna) y del productor de Hollywood Stanley Motss (Dustin Hoffman), pero

también de Nicolás cuando pretende extorsionar a Mallarino.

[Está] cañando, diciéndole: “Sí, yo soy un extorsionador”, pero cuando el [otro] man le dice: “Venga, mate a mi esposa”, al man se le nota que no quiere matarla y dice: “No... ¿cómo así?”; ¡y esa es toda la motivación de la película! Él no quiere que maten a la ex novia, no quiere que maten a la persona que quiere y él se da cuenta ahí (y con la película se va dando cuenta) que la quiere todavía, y es su objetivo inconsciente recuperarla. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

El humor. Personajes y arquetipos

Felipe Martínez reconoce que es solamente desde el humor como logra hacer que el espectador asimile mejor una trama de cine criminal, admitiendo explícitamente, por esa misma línea, que ejerce a la vez un ejercicio didáctico con respecto al género.

Siento que el humor es una herramienta para poder vender la trama de cine negro que está detrás. Si esta película fuera seria, sería mejor película, pero [así mismo] sería mucho más difícil de vendérsela a la gente porque la trama sería muy densa; lo que pasa es muy grave. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Siendo Colombia un país que se toma demasiado en serio el humor, vale la pena hacer algunas aclaraciones para matizar los logros de *Bluff* a ese respecto. Inicialmente, la película de Martínez hace un aporte fundamental al cine colombiano al explorar el *humor negro*, una variante poco trabajada en un territorio cuya enorme diversidad étnica y cultural ha hecho del humor regional y costumbrista su máximo exponente. Esta tradición, en el ámbito



(FEDERICI LORUSSO EN *BLUFF*, 2007. ¡NO TE MUEVAS!)

puramente audiovisual, ha sido explotada con éxito por dos figuras fundamentales: Gustavo Nieto Roa en los años 70 y algunas producciones navideñas de Dago García en la actualidad, generando en el imaginario colectivo, tanto crítico como de audiencia masiva, una sensación ilusoria de estrecho vínculo entre este tipo de humor y el éxito de taquilla, elevada casi axiomáticamente al estatus de fórmula. *Bluff* contradice ese presupuesto al constituirse como uno de los éxitos comerciales más importantes de nuestro cine reciente desde el trabajo con la comedia negra que, a priori y según declaraciones del propio director, estaba dirigida a un público específico y reducido:

Yo pensaba que estaba haciendo una película para gente de 15 a 25 años y de repente no, mi película va desde los 12 hasta los 80. El humor los mete en la película y eso hizo que el rango se ampliara mucho. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Retomando el tema central de James M. Cain (el hombre común enfrentado a la circunstancia adversa), una aplicación de este humor negro desde lo contextual se manifiesta al introducir en la fórmula la variable "torpeza", que vira radicalmente el tono de lo trágico a lo risible. En efecto, existen en la película varias escenas destinadas a mostrar la ineptitud predominante de personajes enfren-

tados a situaciones en clave de cine criminal: Nicolás lleva a Rosemary en el carro y trata de evitar que se note que está muerta; Nicolás secuestra a Margarita y en su huida debe esconderse todo el tiempo para evitar que lo descubra la empleada, y finalmente, la mejor lograda, Nicolás amenaza a Mallarino con un revólver que no funciona y se desbarata constantemente. Tres ejemplos donde se apela a la memoria del espectador, que identifica los rasgos básicos de una situación de género, pero se da cuenta, de igual forma, que son ejecutados por un personaje que contradice esas mismas convenciones, y es en esa conmutación, precisamente, donde tienen lugar, a un mismo tiempo, lo cómico y lo lúdico.

Entrando en la cuestión de los personajes, la intención de Martínez continúa por la misma línea; esto es, el permanente esfuerzo por justificar y articular, desde lo local, los elementos más tópicos de una trama de género criminal, cuidándose de una trasposición vertical.

La falla que yo le vi a películas como *Soplo de vida*, era que ellos traían el género directo, como que lo aterrizaban. La vuelta creo que la dio Aljure en *La gente de La Universal*, con esos detectives que uno dice "Sí, claro. Si un detective viviera en Colombia sería así", esa sensación de "Esto es una película de género, pero en Colombia", me parece que coge mucha potencia. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Así pues, si nos aventuramos a afirmar que la pregunta que pudo dar origen a *La gente de La Universal* fue "¿Cómo sería un detective bogotano?", es posible asegurar que Felipe Martínez se formula un interrogante similar con respecto a un detective de la policía judicial y su respuesta efectiva es Walter Montes. Bebiendo de las altas dosis de informalidad del



filme de Aljure y apelando a la misma premisa del rebusque como método por excelencia del superviviente bogotano, Martínez construye, inicialmente desde el guión, un personaje que se ajusta a sus intenciones de contraste con respecto al tópico.

La adaptación funciona sobre todo si uno es consciente y dice “No, no puede funcionar el mismo policía aquí y allá. No puede ser. Si este policía fuera gringo, no sería como Walter Montes, no sería así de torcido, corrupto, no tendría esa pinta... ¡No sería así!”. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Construcción preliminar que es reforzada desde la destacada interpretación y apropiación del concepto por parte de Luis Eduardo Arango.

Los actores saben mucho más de los personajes que uno mismo. Llega un punto en que yo le doy a Luis Eduardo Arango ese papel, él se va y cuando vuelve: “¡Walter Montes es ese man!” Yo lo empecé a ver actuar y dije: “Sí, así es, lo voy a dejar hacer eso”. Él llega y dice: “Yo tengo una chaqueta y tengo una odontóloga que habla todo en diminutivos y a mí me parecería una chimba que este man diga ‘Encontramos la carterita...’”, y esa vaina es como un trabajo entre los dos, pero ellos ponen muchísimo. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Así pues, esta construcción puramente inductiva del personaje es complementada con otra tipología que nutre el grueso del casting de *Bluff*: los arquetipos. Anticipados incluso desde el mismo tráiler, este tipo de personajes sólo sirven a la trama, no ostentan ningún tipo de profundidad psicológica ni aportes significativos al género, pero aun así obedecen puntualmente a intenciones claras de su



(LUIS EDUARDO ARANGO EN *BLUFF*, 2007. “USTED SE EQUIVOCÓ CONMIGO. YO NO VOY A MOVER UN SOLO DEDO... ¡POR MENOS DEL DOBLE!”)

autor. “Yo creo en las tramas arquetípicas y mi película es arquetípica en todo, no solo en los personajes. Es una trama de ‘un personaje que pierde todo y lucha a lo largo de toda la película para recuperarlo’”. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Además, retomando la discusión sobre el humor, el contrapunto entre un personaje arquetípico (que representa al género mismo o a una estructura dramática determinada) con un personaje construido desde lo inductivo, genera situaciones anómalas, barrocas y, por esa misma vía, efectivas desde lo cómico. El ejemplo más claro se aprecia en el intento de soborno por parte de Mallarino a Walter Montes. Una situación emblemática de corrupción, de muestra de poder por parte del villano adinerado, da un giro novedoso al incluir un elemento intruso en la fórmula: el policía local y su ética del rebusque criollo claramente mancillada. “Usted se equivocó conmigo. Yo no voy a mover un solo dedo... ¡por menos del doble!”.

Para cerrar este apartado, no sobra anotar que una articulación de dos tipologías de personajes tan claramente diferenciadas no es del todo fácil de lograr; requiere de un trabajo de dirección de actores muy cuidadoso y que corresponda a una intención puntual. Pretendiendo continuar con la tesis que califica a

Bluff como film didáctico, es pertinente anotar que Martínez opta por una naturalidad extrema en la dirección de actores que no se logra recurriendo al “método” ni a entrenamientos rigurosos de introspección psicológica, máxime tratándose de un *casting* poblado en gran parte por no-actores y actores naturales. Se utiliza, entonces, una suerte de estrategia que le permite equiparar cargas en pos de la lectura fluida del espectador y de conseguir un ambiente de rodaje homogéneo.

En lugar de Federico subirse al nivel de Mallarino (actuar), a Mallarino le tocó bajarse a ‘no actuar’ y, en general, eso fue lo que busqué en todos los actores, como que las actuaciones eran muy pequeñas, todo era muy contenido, yo no los dejaba gritar, no los dejaba salirse de las casillas y creo que fue suerte también, los actores que tuve son muy buenos y creían mucho en mí. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Puesta en escena y estilo visual

En su momento, la prensa y cierto sector de la crítica, a propósito de *Bluff*, *Satanás* (2007) y *Perro come perro* (2008), entre otras películas, hablaron de una suerte de *boom* del cine colombiano, exageración que se sustentaba en la aceptación en festivales internacionales, en la respuesta de la taquilla, pero sobre todo en lo que Ricardo Silva denominó como un cine que “piensa en imágenes”. En efecto y pese a los peligros que puede suscitar una complacencia de tal magnitud, sí se puso de manifiesto una tendencia general por alcanzar una factura técnica mayor y, especialmente, por desarrollar estilos de filmación, manejos de la gramática cinematográfica con intenciones plásticas y narrativas específicas. Sin embar-

go, esos mismos comentaristas que exageran y entronan, también tienden a demeritar basándose en presupuestos infundados.

En el caso concreto de Martínez, se dijo en su momento que su estilo era directamente heredero de la publicidad, sólo basándose en una biografía somera del realizador que lo delataba como director de comerciales para Laberinto Producciones, desconociendo así su trayectoria previa en el cortometraje. En efecto, hablamos de *Club* (2001), *Low batt* (2004) y *Control Z* (2004), trabajos entroncados en este mismo manejo de lo criminal cruzado con comedia y cotidianidad, pero que, no obstante, en lo que a que a estilo visual se refieren, optan por un registro medianamente discreto y escueto, pero sobre todo atravesado por la noción de efectividad. Desde *Bluff* en adelante, la gramática de Martínez adopta un estilo definido y constante con el que parece encontrarse a gusto y que aplica a sus telefilmes y seriados posteriores.

Para la puesta en escena me fui por otro camino, influenciado por otros directores que me gustan menos, tipo Ridley Scott y Michael Mann, donde todo era en teleobjetivos, con la cámara al hombro, como de espía. Eso es muy de ellos y me parece muy bonito y le da un muy buen look. Y ahora estoy muy contento con ese estilo; la serie la filmé así y siento que es como un descubrimiento: esa vaina de filmar desde lejos, como desde detrás de las cosas, me parece muy bonito. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Si bien en los productos que siguieron a *Bluff* (las series *Tiempo final*, 2007, y *Kadabra*, 2009, y los telefilmes *El gran robo*, 2007, y *Una anomalía perfecta*, 2007) se continúa con este estilo, no se justifica tan plenamente como en



la presente película, donde se relaciona directamente con el oficio de su protagonista, quien, en su condición de fotógrafo clandestino, debe ocultarse permanentemente y por ende utilizar este tipo de lentes para observar a sus objetivos. Pero además de las consecuencias estéticas y dramáticas que trae consigo, este estilo de filmación apoya a cabalidad la pretensión previamente mencionada de contención y espontaneidad en la actuación. Como el mismo Martínez afirma, asigna “a dedo” el personaje de Nicolás a Federico Lorusso, al considerar acorde la personalidad de su protagonista con la del músico argentino, sin realizar ningún tipo de casting y haciendo caso omiso a la inexperiencia del actor.

Quando uno oye hablar a Federico y oye hablar a Nicolás obviamente siente que este man parece no estar actuando; y esa sensación (...) me gusta mucho.



[NICOLÁS, EL FOTÓGRAFO ARGENTINO, HABLA DIRECTAMENTE A LA CÁMARA. ESCENA DE *BLUFF*, 2007.]



[¡ENTONCES POR QUÉ MIERDAS EN LAS PELÍCULAS SIEMPRE EXPLOTAN!, DICE NICOLÁS LUEGO DE HABER MANDADO UN CARRO POR UN ABISMO EN LAS AFUERAS DE BOGOTÁ. ESCENA DE *BLUFF*, 2007.]

Me parece chévere de Federico que uno lo ve y dice: “Ese man debe ser así en la vida real”, y hacer eso en la pantalla es muy jodido; que uno hable exactamente igual y esté fresco como cuando no lo están filmando, es muy difícil. (Felipe Martínez, comunicación personal, 2007)

Utilizando teleobjetivos, la cámara, a pesar de registrar planos muy cerrados, se encuentra físicamente distanciada del actor, lo cual impide que se cohíba con su presencia y actúe con naturalidad pese a no ostentar la preparación necesaria. No obstante, si la cámara conserva una distancia para hacerse invisible, es el personaje de Nicolás quien, ejerciendo el proceso inverso, se acerca al espectador buscando con la mirada el propio lente que lo registra. Cual si fuera Woody Allen en *Annie Hall* (1973), el personaje de Federico Lorusso alterna su participación diegética con el comentario directo al espectador, creando esa complicidad lúdica propia de todo mediador. Martínez nunca se manifestó explícitamente a propósito de este recurso, pero valga anotar que en alguien que sostiene una filosofía de lo visual tan arraigada (“si no se puede filmar, no lo escribo”), resulta extraño que, incluso en pos de lo didáctico, se arriesgue a usar un recurso que verbaliza situaciones altamente dramáticas y susceptibles de ser mostradas desde lo visual. Por ejemplo, la relación de Mallarino y Margarita sólo es sostenida por dos pisapapeles extremos: la escena de infidelidad de Margarita para con Nicolás y el correspondiente equivalente de Mallarino para con Margarita. Nunca se muestra su progresión, altibajos o detalles íntimos de su vida en común, sino que, en la tradición de la televisión más cómoda y menos comprometida dramáticamente, se escamotean las situaciones más exigentes con el diálogo de un tercero. Sin pretender reclamarle a Martínez por la ausencia de ciertos rasgos que probablemente

evitó adrede, me limito entonces sólo a dejar sobre la mesa el planteamiento de los peligros que también ofrece el ejercicio didáctico llevado al extremo.

CONCLUSIONES Y APORTES PRELIMINARES

Inevitablemente, el espíritu de la obra de arte influye en el analista que trata de explicarla, forzándolo a adoptar un discurso formal acorde. *La historia del baúl rosado*, con su pretensión más cercana al fresco que a la narración, invita a la descripción de sus logros casi desde la retórica; un discurso barroco, cargado de adjetivos y largas reflexiones. *Bluff*, en cambio, siendo una película más pragmática y directa, permite una mayor concreción y puntualización. Independientemente de los diferentes estilos de abordaje, lo que se ha hecho hasta ahora se limita a explicitar (casi exhaustivamente) las intenciones de cada realizador, pretendiendo de igual forma simpatizar con estas. En este último apartado, se hablará exclusivamente de sus resultados objetivos, puntos de encuentro y principales discrepancias de la manera más escueta y distante posible.

Conexión con el público

Bluff demuestra que el humor funciona como mecanismo didáctico y lúdico que permite a la audiencia masiva acercarse a un género que, por defecto, no es apto para todo público; no obstante, devela también que la sobredosis de concesiones deviene en fallos en la construcción dramática que, por suerte, en este caso y dado el tono general de la película, no son demasiado evidentes, pero en aproximaciones futuras pueden emerger en

puntos neurálgicos y tornarse problemáticos para la comprensión del *plot* central.

Con una intención similar, aunque desde otra vía, *La historia del baúl rosado* propone una suerte de discurso interactivo, la incursión de elementos anómalos en una fórmula prediseñada para introducirse desde la provocación. "Luis Buñuel es quien dice que el cine tiene que ser abierto a los espectadores, excitar la mente (...) generarle inquietud. Decía también que en lugar de darle gusto al espectador había que darle una cachetada". (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009) En un país donde el consumidor de telenovelas confunde al personaje con el actor que lo interpreta, el ejercicio resulta más que osado y, por esa misma vía, loable. Libia Gómez, a diferencia de Martínez, no concede un ápice; prefiere el riesgo de los números rojos en taquilla.

Ahora mismo no planeo hacer películas por vender o por agradar al público; yo quiero que mis películas sean más y tengan mi punto de vista especial y particular sobre la vida, y creo que me he ganado el derecho a ello. Así me cueste ocho o diez años levantar el presupuesto, ese es mi camino; por otro no creo que me vaya a ir bien. (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009)

Martínez, por su parte, impulsado por una vitalidad enorme, opta por mantenerse en movimiento incluso ejercitándose en otros formatos como el telefilme y la serie televisiva.

Relación puesta en escena - guión

Felipe Martínez, aun con su informalidad y flexibilidad, es bastante conservador en cuanto a la estructura de guión se refiere, que más que deudora del clasicismo, deviene del academicismo de personajes como Robert





[LLEGADA DEL TREN A LA ESTACIÓN DE LA SABANA EN LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO, QUE LE DA APERTURA A LA PELÍCULA.]



[SALIDA DEL TREN EN LA ESTACIÓN DE LA SABANA. COLECCIÓN MDB-IDPC.]

McKee y Syd Field. En ese orden de ideas, la cámara en mano, además de las intenciones ya anotadas, devela un propósito de transparencia, de pretensión de invisibilidad, dejando que la estructura de guión desfile de la manera más natural frente al espectador, dejando de lado los intermediarios estéticos. Libia Stella Gómez, por el contrario, al no contar con un sustrato dramático tan sólido y, salvo contados aportes interesantes, esbozado con trazos demasiado gruesos, opta por un registro más llamativo y cuidadoso, cercano al virtuosismo, reflejado concretamente en dos escenas: el plano secuencia que presenta la prefectura, y la “negociación” entre el jefe del periódico y el prefecto en la barbería. La pregunta que surge entonces es: ¿Martínez se limitará al ejercicio de filmar sus logrados

guiones desde la mera eficacia o arriesgará visualmente aprovechando la garantía que le ofrece la solidez de su *plot*? ¿Libia Gómez contará con guiones mejor contruidos que le permitan anclar su virtuosismo y sensibilidad para la dirección artística?

Personajes

Ambos realizadores coinciden en que el género criminal debe enriquecerse desde lo local; no obstante, realizan apuestas dramáticas muy modestas al respecto al limitarlas a un solo personaje: Mariano Corzo en *La historia del baúl rosado* y Walter Montes en *Bluff*. Un catálogo más amplio de caracteres contruidos desde lo inductivo mejoraría significativamente ambas propuestas, aunque es de reconocer que Martínez, al manejar al dedillo las limitaciones y ventajas de lo arquetípico, lo sortea mucho mejor que Libia Gómez.

Dirección artística

Definitivamente, la dirección de arte es una de las armas más fuertes de Libia Gómez. El aprovechamiento que hace de la arquitectura bogotana, aun en un ejercicio tan difícil como lo es la reconstrucción de época y la aplicación de un *género* extranjero, es bastante acertado y creativo, por no hablar de su eficaz sentido de totalidad y cambio al incluir la progresión como elemento determinante.

La película comienza siendo (...) de cine negro con un color casi gris muy desaturado, en un claroscuro profundo, y a medida que va transcurriendo la historia y nos vamos dando cuenta que no importa tanto quién metió el cadáver de la niña en el baúl, como que el detective Corzo salga de las oscuras profundidades de su cotidianidad para un mundo un



(LOCACIONES DE UNA CASA DISEÑADA POR ROGELIO SALMONA, EN *BLUFF*, 2007.)

poco más luminoso y colorido; es decir, a medida que la película va cambiando de género, se va volviendo, así mismo, más luminosa y colorida. (Libia Stella Gómez, comunicación personal, 2009).

Martínez, por su parte, opta por un registro muy pop y ecléctico, y podría defenderse alegando que se relaciona directamente con el mundo de la revista de farándula que maneja Mallarino (!). No obstante, si existe una secuencia imperdonable en más de un aspecto, es la correspondiente al rapto de Margarita por parte de Nicolás, donde Martínez no solo se regodea en un jugueteo innecesario de una situación susceptible de resolverse con mayor brevedad, sino que desperdicia por completo una locación que intuyo eligió adrede: el edificio de Rogelio Salmona que utiliza como casa de Mallarino.

Adaptaciones y referencias¹¹

Bluff es un guión 100% original pese a las ya citadas referencias e influencias que marcan a su director y, aunque se autodenomine

¹¹ Es importante señalar que, en este aparte del artículo, el autor cita a varios escritores y cronistas que tuvieron como especial foco de trabajo narrar historias sobre o que sucedían en la ciudad de Bogotá, como Felipe González Toledo en el periódico *El Espectador* y el semanario *Sucesos*, José Antonio Osorio Lizarazo que escribió artículos sobre Barranquilla, sobre la miseria en Bogotá y sobre el 9 de abril de 1948, y José Joaquín Ximénez. (N. del E.)

“idiota especializado” develando su filiación incondicional que puede verse reflejada en un consumo constante de literatura criminal, es muy poco probable que realice una adaptación cinematográfica de una obra literaria. Libia Gómez, de otro lado, parte de la crónica *El cadáver viajero*, de Felipe González Toledo, y se propone, a futuro, realizar una adaptación de la novela *La tragedia de Belinda Elsner*, de su amigo y maestro Germán Espinosa (1994). Ambos ejercicios de adaptación permiten reflexionar sobre las posibilidades de los realizadores venideros al enfrentarse al género y dan pie para realizar algunas observaciones a guisa de modestas propuestas.

De cara al futuro

La crónica judicial es evidentemente una fuente inagotable de materia prima para el género, constituyéndose no solo como nicho de ideas argumentales, sino como documento auténtico de los imaginarios y la iconografía propios de una época y región determinadas. Junto a González Toledo se podrían citar nombres como Osorio Lizarazo, Pedro Claver Téllez (1987) con su seguimiento a los bandoleros del siglo XX, pero sobre todo José Joaquín Ximénez, cronista judicial de principios del siglo XX, quien, en la misma línea de John Huston, ofrece una historia de vida que por momentos llega a superar en interés y





[ESCENA DEL SALTO DEL TEQUENDAMA Y EL HOTEL REFUGIO DEL SALTO, EN LA HISTORIA DEL BAÚL ROSADO DE 2005, DONDE SE APRECIA LA IMPONENCIA DEL HOTEL ABANDONADO Y UNA CASI SECA CAÍDA DE AGUA. DURANTE LA ESCENA SE HABLA DE LOS SUICIDAS DEL SALTO, CRÓNICAS MUY COMUNES DE LA PRENSA DE LA ÉPOCA. CURIOSAMENTE Y CASI QUE IMPERCEPTIBLE, DE NUEVO APARECE UN AUTO MODERNO EN LA ESCENA.]

complejidad a su propia producción periodística y literaria. En efecto, constituirse como el autor de la primera novela policiaca del país en el siglo XX (*El misterioso caso de Herman Winter*, 1941); como el cronista que escribe sobre crímenes bogotanos en un estilo heredero de la poesía del siglo de oro español; como el artífice del bandido “El rascamuelas” existente sólo en su imaginación pero reseñado como auténtico en las páginas de *El Tiempo*, y finalmente, en palabras de Juan José Hoyos (1996), figurar como “el reportero que se hizo célebre escribiendo poemas y escondiéndolos en las ropas de los suicidas que se arrojaban al Salto de Tequendama”, crea un escenario insólito de situaciones que invitan a dejar de lado cualquier ocupación y dedicarse a escribir un guión sin levantar cabeza.

Respecto a la adaptación de obras literarias propiamente dichas (cuento y novela), sólo existe un ejemplo en cuanto al género criminal bogotano se refiere: *Perder es cuestión de método* (2005), de Sergio Cabrera, a partir de la novela homónima de Santiago Gamboa (1997). Y aunque exista cierto temor por adaptar grandes figuras como García Márquez o

Álvaro Mutis, dados los antecedentes evidentes de intentos fallidos, también es cierto que gran parte de ese llamado “nuevo boom” del cine colombiano contemporáneo se compone de películas que parten de novelas recientes, siendo incluso sus escritores estrechos colaboradores de los proyectos, hasta el punto de figurar en los títulos de crédito como guionistas (Jorge Franco para la adaptación de *Paraiso travel*, 2008, por Simón Brand).

Es entonces pertinente citar esa importantísima investigación titulada *La novela policiaca en Colombia*, realizada rigurosamente por el especialista del género Hubert Poppel (2001). Más allá de las reflexiones que el académico aventura sobre la novela policiaca histórica o los rasgos de género criminal en la obra de García Márquez, su gran aporte al desarrollo potencial del género en el país consiste en una suerte de estado de arte sobre todas las publicaciones nacionales que incursionan en el género desde el siglo XIX hasta el año 2001, fecha de publicación de la investigación. Así pues, el invaluable anexo titulado “Resúmenes de textos policíacos colombianos en orden cronológico” se constituye como una auténtica e invaluable carta de navegación para el realizador en busca de proyectos, permitiéndole así mismo contemplar, estructuralmente, todas las posibilidades de abordaje aplicadas hasta el momento, y estudiarlas con sentido crítico para, en esa medida y de manera eventual, realizar su aporte al respecto.

De momento y en lo que respecta al corto plazo, sólo resta esperar que Andi Baiz, tal como lo hizo con *Satanás*, logre hacer una película valiosa de una novela tan irregular como lo es *El crimen del siglo* (Torres, 2006), y que ejercicios tan interesantes como *Bagatela* (2009), de Jorge Caballero, continúen abonando el terreno inductivo desde el lenguaje que le es más propicio: el documental.

REFERENCIAS

Cabrera Infante, G. (1985). *Holy smoke*. Londres: Faber&Faber.

Cabrera Infante, G. (2000). *Puro humo*. Madrid: Alfguara.

Cain, J. (1984). *El cartero siempre llama dos veces*. Bogotá: Oveja Negra.

Espinosa, G. (1994). *La tragedia de Belinda Elsner*. Bogotá: Tercer Mundo.

Gamboa, S. (1997). *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Planeta.

González Toledo, F. (1994). *20 crónicas policiales*. Bogotá: Planeta.

Hammett, D. (2009). *El halcón maltés*. Bogotá: Círculo de Lectores.

Hoyos, J. J. (1996). *Las famosas crónicas de Ximénez*. Bogotá: Planeta.

Poppel, H. (2001). *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Suárez, J. (2009). El descentramiento del centro: *Film noir* y las metamorfosis de Bogotá; *La historia del baúl rosado*, Dir. Libia Stella Gómez (2006); *La gente de La Universal*, Dir. Felipe Aljure (1994); *Soplo de vida*, Dir. Luis Ospina (1999); *Perder es cuestión de método*, Dir. Sergio Cabrera (2004). En *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (pp. 163-180). Cali: Universidad del Valle.

Téllez, P. C. (1987). *Crónicas de la vida bandolera. Historia de los bandidos más famosos del siglo XX*. Bogotá: Planeta.

Torres, M. (2006). *El crimen del siglo*. Bogotá: Planeta, Seix Barral.



(SALTO DEL TEQUENDAMA. PROPIEDAD DE ÁNGELA GUZMÁN. COLECCIÓN ÁLBUM FAMILIAR. MDB-IDPC.)





[CINECLUB SALA FUNDADORES, 2012. FOTO: MARGARITA MEJÍA-IDPC.]

los cineclubes bogotanos

**SIGUEN
ACTUANDO
LAS MANOS
DEL PADRE
HERNANDO
SALCEDO SILVA**

JUAN DIEGO CAICEDO GONZÁLEZ

A la memoria de Sara Libis y los sabbats cinéfilos.

ANTECEDENTES INTERNACIONALES

En Francia nació el cine, también el primer cine club, la primera cine-mateca y la crítica cinematográfica como tal. No se necesita ser francófilo para hacer este reconocimiento, los hechos hablan por sí solos. Cuando ya había corrido mucha agua por debajo del puente del cine mudo, puente hacia el sonoro y el arte audiovisual actual, que ha integrado el cine a la tecnología del vídeo digital de alta definición, la televisión y la Internet, Louis Delluc, tan afiebrado amante de Perla White, Río Jim y las primeras grandes creaciones de Hollywood, como partidario de una renovación en gran escala del cine francés, la que finalmente se logró por medio de las distintas corrientes de la llamada Vanguardia, las cuales tuvieron en él a uno de sus más importantes portaestandartes, como cabeza de la corriente tildada de *impresionista* por los historiadores, hizo que su entusiasmo, tan lleno de grandes y poderosas intuiciones, se expresara fundamentalmente a través de tres vías: el cineclubismo, la crítica y, finalmente, la clave de todo: unas obras cinematográficas.

El primer cineclub, que fundó en 1920, debía, reuniendo un público selecto, ocuparse del arte naciente en términos de un placer socialmente compartido (por eso el concepto de club, cargado de connotaciones burguesas, o de aristocracia londinense, un tanto desagradables; pero Delluc pensaba en un grupo escogido que disfrutaba de un mismo goce), y una actividad intelectual de reflexión

en torno a los valores de ese arte, de lo que ya podía argumentarse acerca de la calidad de una película, actividad plasmada en la discusión e intercambio de pareceres acerca del material programado. Delluc, a quien acompañaban en sus luchas y pasiones personajes de la talla de Jean Epstein, Germaine Dullac y Marcel L'Herbier, era dramaturgo, escritor y periodista; tenía inclinación hacia el diálogo y la discusión con entendidos, no neófitos, en cuestiones estéticas: "A través de Delluc, una nueva categoría de personas, con preparación cultural e inquietud artística, irrumpen en lo que venía siendo coto de mercaderes y autodidactas. El viraje es importante" (Gubern, 1973, p. 184).

Era también el cineclub una forma de conservar el patrimonio cultural pues, aunque todavía no se pensaba en la preservación sistemática de títulos fílmicos, la sola exhibición, seguida de trabajo mental crítico, indicaba muy a las claras que quienes a ella asistían estaban lejos de creer que la significación del cine se reducía, como observa Gubern, a los meros factores comerciales e industriales.

El esfuerzo de Delluc tuvo consecuencias de mucho impacto en todos los campos relacionados con el mundo cinematográfico. Sus propios escritos críticos en la revista *Cinéa* y sus películas refrendaron y amplificaron ese esfuerzo, haciéndolo aun más eficaz y rico en secuelas.

Luis Buñuel va a recibir mucho de todo este grupo, estimando sobremanera a Delluc, siendo asistente de dirección de Epstein, haciendo sus célebres *El perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'Or*, 1930), más vanguardistas y atrevidas de lo que hubieran esperado aquellos, y preparándose para sus ulteriores pasos de gigante como cineasta. Buñuel había pasado, antes de llegar a París, por una experiencia de ciné-

filo, participando activamente en el Cineclub de *La Residencia* de Madrid, nombre de una pensión estudiantil que alojaba a otros amantes, no solamente del cine, sino de cuanto arte y manifestación literaria se antepusiera en su camino: el pintor Salvador Dalí, de cuya amistad y posterior ruptura con él tanto se ha hablado; los poetas Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno, también gran ensayista y novelista, entre otros.

El ambiente madrileño se parecía al parisino, aunque faltaban las corrientes novedosas de las artes plásticas, que se hacían sentir al mismo tiempo con explosivo furor al otro lado de la frontera. Los españoles, un poco más moderados en sus estallidos, le aportaron al cineclubismo menos teoría y crítica, pero también más poesía e irreverencia por los lados de los muy festivos y provocadores Dalí, Lorca y Buñuel, quien, al desplazarse a Francia, se encontró con una amalgama de influencias más que provechosa. Tanto *La Residencia* como la cinefilia parisina le facilitaron el conocimiento de Fritz Lang, su ídolo de juventud, pues declaraba haberse decidido por el cine como ocupación vital gracias a *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921), película vista varias veces y discutida en el seno de esos núcleos de cinéfilos.

Los cineclubes franceses y mundiales, es decir, los que toman a pecho su trabajo, los que lo hacen seriamente, siguieron y siguen dando pie a la renovación de la producción cinematográfica en sus países de origen. Basta con citar aquí otros dos ejemplos significativos: los cineclubes del Barrio Latino y Objetivo 49 que, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, fueron el hervidero y núcleo de las actividades iniciales de André Bazin y de pupilos suyos como Jacques Rivette, François Truffaut, Eric Rohmer, Clau-

de Chabrol y Jean-Luc Godard. Para ellos fue capital, por lo demás, la existencia de la Cinemateca Francesa.

Acontecimiento de primer orden en el ámbito de la cultura cinematográfica había sido la fundación, en 1935, del Cineclub *Le Cercle du Cinéma* y, un año más tarde, de la citada Cinemateca, la meca de todo cinéfilo, por obra de Henri Langlois, el hombre que más ha hecho por dicha cultura en el mundo, asistido por quien sería ulteriormente un muy buen cineasta, Georges Franju. Una cinemateca, entendiéndose bien, no es un cineclub, su función primordial es la de preservar o conservar material fílmico en un archivo, no el patrimonio en un sentido más abstracto, como los cineclubes. A más de ello, desarrolla, efectivamente, los aspectos formativos, en los que sí coincide con éstos, gracias a las publicaciones, presentaciones verbales de las películas o introducciones a la valoración crítica de las mismas, cursos o eventuales talleres. Y, sobre estas bases, les puede prestar un magnífico servicio a los cineclubes y a sus organizadores.

Langlois, fiel a la tradición francesa de querer tener el mundo en las manos, de no negarse a saber apreciar todo lo que de no efímero y aportante humanísticamente hay en todas las culturas, habidas y por haber, recorrió cuanto país pudo en busca de lo que a los cineclubes les hacía tanta falta en ese momento, sin que el problema se haya resuelto ahora del todo a pesar de los adelantos tecnológicos: material para exhibir, libre de trabas e imposiciones comerciales, obras en copias presentables, los títulos sagrados que muchas veces faltaban y a veces siguen faltando para organizar una buena muestra, un buen ciclo. No obstante, se encontró con una dolorosa realidad: por no haberse hecho eso a tiempo, con considerable antelación,



muchas películas habían desaparecido para siempre, víctimas del utilitarismo dominante en la sociedad capitalista; habían sido explotadas comercialmente, pero incineradas, como sigue pasando, al vencerse el período de vigencia de los derechos de autor, o habían fracasado en la taquilla, siendo obras maestras, provocando la total indiferencia ante su suerte por parte de sus productores, distribuidores y exhibidores. Alguna vez este eminente cazador de imágenes declaraba que lo que más le dolía de toda su odisea era haberse encontrado con esa penosa e irreversible realidad, la pérdida para la Humanidad de ese patrimonio cultural que yacía en el olvido, quién sabe dónde, o había sido pasto de las funestas llamas de la incineración industrial.

Uno puede afirmar, sin temor a equivocarse, que, sin la Cinemateca Francesa, el cine mundial no sería lo que es, por cuanto la educación y formación de muchos cineastas de la segunda mitad del siglo pasado y de este nuevo milenio, que ya cuenta con más de una década en su haber, se han dado en su seno, lo mismo que en el de otras instituciones semejantes del mundo entero, incluyendo a Colombia. Otro tanto puede decirse de los cineclubes. Experiencias próximas a las francesas han florecido no solamente en nuestro país, sino también en México, Argentina, Uruguay, Brasil (al *Cinema Novo* le dejaron su huella los dardos críticos de alguien como Glauber Rocha, alimentado por el cineclubismo) y Cuba (ya antes de la Revolución, Tomás Gutiérrez Alea, Néstor Almendros y Guillermo Cabrera Infante sembraban las semillas de una futura cinematografía, exhibiendo y criticando el cine que amaban con total entrega).

LAS CLAVES DE OPERATIVIDAD DEL CINECLUBISMO

Con el correr del tiempo, el cineclubismo francés y universal, particularmente el que ha seguido de cerca el legado de Delluc y sus amigos, se va a consolidar, operativa y organizativamente, sobre las siguientes bases:

- La agrupación de socios, que justifica la denominación de club. Sin ser una sociedad secreta, un cineclub, tanto para Louis Delluc como para sus sucesores, debe ser una institución privada y selecta, cuyo funcionamiento difiere esencialmente del de las salas comerciales: no se debe poner a la venta boletería, sino que los socios cancelan el importe de su afiliación y sus cuotas mensuales, según unos procedimientos abiertos para el público interesado verdaderamente en el cine, pero cerrados, si se quiere, aunque no suene muy bien, para el grueso de los espectadores cuya mentalidad, por desgracia, no va más allá de ver en el cine un mero pasatiempo o distracción accidental. Con los dineros pagados por los socios se financia el alquiler de las películas (desde los tiempos de Delluc hasta hoy un cine club debe tener relaciones con las distribuidoras comerciales de cine, aunque también puede presentar material obtenido en los archivos fílmicos, las embajadas u otras instituciones), y la administración, siempre modesta pero necesaria. Ya veremos cómo operaba, en ese sentido, el Cine Club de Colombia.

- El criterio para la selección de las películas debe obedecer a consideraciones de autoría (obra completa, si se puede, o una serie de obras particulares de un director), las

cualidades del trabajo de otras personas del oficio, un actor o un guionista, una cinematografía nacional, un movimiento (el *neorrealismo*, la *nueva ola*, etc.) o, en general, un motivo coherente y sustentado, así como sucede en las galerías de arte con las exposiciones y ciertos ciclos de conciertos de las orquestas sinfónicas o filarmónicas y los conjuntos de música de cámara (ciclos integrales de todas las sinfonías de Beethoven, todos los cuartetos de cuerda de Mozart o Dvorák, los poemas sinfónicos de Liszt, etc.). Nunca en la auténtica tradición cineclubística ha habido espacio para los ciclos temáticos que, en un país como el nuestro, van a proliferar con particular irritación para los cinéfilos de capa y espada.

- Para los ciclos pueden y deben, dentro de lo posible, prepararse y difundirse publicaciones críticas, impresos breves o más extensos, según las circunstancias. Por eso, no es casual que haya habido y hay cineclubes, federaciones o asociaciones de cine clubes que publican plegables con reseñas o críticas más elaboradas, revistas e incluso libros.

- La presentación verbal de la película, que no debe exceder a los siete minutos y, por supuesto, está a cargo de un buen conocedor del cine, se debe concentrar, ante todo, en aspectos formales y técnicos, cuya resonancia se subraya previamente, con el fin de ser retomada, debatida y comentada más a fondo en la discusión final o foro (fórum). En ningún momento dicha presentación aborda elementos temáticos o cuenta la historia de la película en cuestión, tampoco con ella se aspira a dictar una cátedra de cine o a hacer prolijos pronunciamientos teóricos.

- La proyección debe ser impecable, técnicamente perfecta. Pero, por razones de interés, una copia puede, siendo la única a la que se tiene acceso, por problemas de distribución o preservación (hay películas que, por haber desaparecido el negativo original, del cual sólo existe un material positivo copiado, se conservan en copias deficientes), no ser tan óptima y luciente como la de un filme exhibido en circuitos de estreno. Nótese que estamos hablando de copias en celuloide, cinematográficas como tales, en 8 (formato completamente discontinuado), súper 8, 16, 35 o 70 mm., no de copias en los formatos actuales de vídeo que pueden presentar ocasionalmente también algún desperfecto.

- La discusión final, de presencia voluntaria para los socios que quieran quedarse a ella, versa, como se observaba en un principio, sobre los aspectos de tratamiento artístico, formales y técnicos, acerca de los cuales se ha hablado en la introducción verbal. Es un hecho que se pueden tocar en ella los contenidos, puesto que una película siempre dice, expresa o comunica algo, un cineasta transmite unas convicciones desde su mirada hacia el mundo, pero sin pasar jamás por alto las relaciones del contenido con la forma.

- Como resultado natural de todo este método de trabajo, un cineclub hace parte de una cofradía, ya nacional, ya internacional. Se nutre de vínculos permanentes e inagotables con otras organizaciones semejantes de un país y del mundo. Como institución cultural, para la cual es difícil frecuentemente la subsistencia sin apoyos del Estado o particulares influyentes en la vida social, su política es la de buscar, por todos los medios posibles, la cooperación y solidaridad con quienes pueden hacer algo, lo que esté en sus manos,



en pro de la continuidad de sus labores. Los miembros de un cineclub saben que la unión hace la fuerza, ante los Estados, los distribuidores comerciales y el público. Esta se diría que es la faceta política del cineclubismo, sin la cual no es posible su existencia dentro de la comunidad cultural y social.

■ De todo ello resulta que la actividad cineclubista hace parte de un círculo integral de vida cultural e intelectual. Si Delluc era dramaturgo y escritor, si estaba muy bien relacionado con representantes de la vanguardia artística de su tiempo, si Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Dalí y Lorca eran cerebros actuantes en el Cineclub de *La Residencia*, no será nada extraño que después escritores como André Malraux, Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, James Agee, Guillermo Cabrera Infante y, entre nosotros, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y el poeta Jorge Gaitán Durán, hayan figurado entre las gentes interesadas en asistir con regularidad a un cineclub, participando a veces muy activamente en sus jornadas de exhibición y discusión, que pueden ser largas, muy relevantes para el intercambio conceptual. Hace mucho tiempo que el cine ha demostrado ser un arte; Louis Delluc fue uno de los primeros en percatarse de ello. Por lo tanto, no le son ajenos los nexos de hermandad y reciprocidad con todas las demás expresiones artísticas, la poesía y la literatura. Un cineclub es, en la vida contemporánea, todo un centro cultural, una llama que hace parte de un incendio necesario de las conciencias, habitualmente tan dormidas y apagadas por efecto del adocenamiento que las subyuga manteniéndolas en la apatía. Un cine club es, finalmente, conviene resaltarlo de nuevo, una célula social necesaria en la que se defiende el patrimonio artístico y cultural contra el mercantilismo

o la explotación inmisericorde del arte y los individuos como tales. Interesante es ver, en consecuencia, cómo los cineclubes terminan siendo un componente esencial de la vida de un barrio, de un sector de una ciudad o de un complejo arquitectónico digno de preservación patrimonial. De esto me ocuparé también en las siguientes páginas.

Queda claro que no se puede llamar cineclub a cualquier clase de grupo que programa cine para un público determinado, por escogido que parezca. Tampoco una cinemateca o una sala alterna y de programación diaria, con varias funciones, es un cineclub, y menos todavía si no desarrolla una labor formativa.

EL ESPÍRITU DE LANGLOIS EN COLOMBIA

Como se veía antes, el espíritu de Langlois era, desde luego, el de un cosmopolita. No sólo estaba interesado en el cine de todo el mundo, sino que le interesaba sobremanera estar al lado de gentes de distintas nacionalidades, la única manera de llevar a cabo bien una gesta titánica como la suya. Dentro del grupo de trabajo internacional de la Cinemateca Francesa estaba una alemana como Lotte Eisner y, un poco más en la sombra, por un breve tiempo, un extrovertido e hiperactivo catalán que devoraba libros y películas con la avidez propia de una langosta intelectual. Las langostas son insectos de grandes proporciones, famosas por arrasar dantescamente cuanto cosecha y planta se encuentran a su paso, cuando proliferan como plaga. Tienen un apetito insaciable y gustan de propiciar espectáculos cinematográficos que pueden tener un atractivo artístico, el inherente a ejércitos bien organizados en batallas cam-

pales, como lo hemos visto en películas. Este catalán le haría más tarde, con la ayuda de Álvaro Cepeda, Gabo y Nereo López, todo un homenaje a la langosta, realizando en Colombia una película ya legendaria, *La langosta azul* (1954), que llevaría el título, no del insecto, pero sí del crustáceo que lleva el mismo nombre, cuya carne es muy apreciada, así como él apreciaba el cine, carne muy necesaria en nuestra era para una buena alimentación del espíritu. El catalán de marras se llamaba Luis Vicens, uno de los extranjeros ilustres que más ha amado a Colombia.

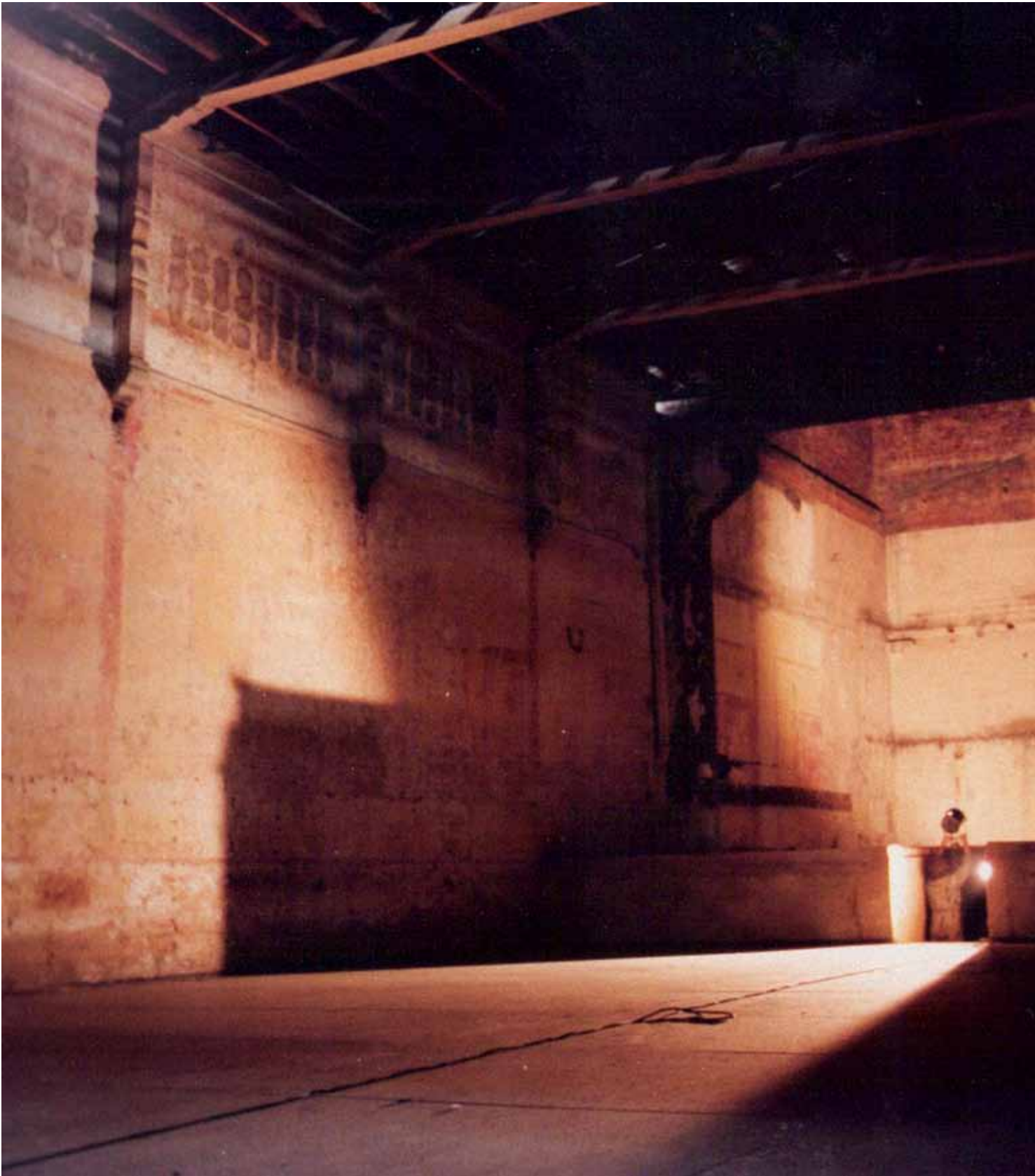
Vicens, discípulo de Langlois, había escrito en París artículos críticos sobre cine que enviaba a revistas españolas. Observó de cerca el proceso de preservación fílmica que se adelantaba en la Cinemateca y estaba al tanto de todo lo que sucedía en los cineclubes de la Ciudad Luz, en la era de una cinefilia militante. Llegó a Colombia como librero, su oficio principal, y rápidamente se relacionó con lo más granado del mundillo artístico. Bullía en su cabeza esa cinefilia, la atmósfera de redescubrimiento del cine de la que había sido testigo entre los franceses, críticos y cineclubistas. ¿Por qué entonces no fundar un cine club en una ciudad atrasada, provinciana, pero en la que uno podía toparse con intelectuales de muy recomendable prosapia, sucesores de otros cuantos que habían dedicado su vida a las letras y los libros, dejando productos que a él le parecían más importantes que a la mayoría de los colombianos? Desde su llegada al país y hasta su despedida, Vicens va a ser amigo o conocido de muy prestantes escritores y artistas colombianos: los poetas Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus y el pamplonés Jorge Gaitán Durán, el fundador de *Mito*, a quien tanto debe, sin saberlo, la nación entera; los ensayistas y críticos Hernando Valencia Goelkel y Hernando Salcedo

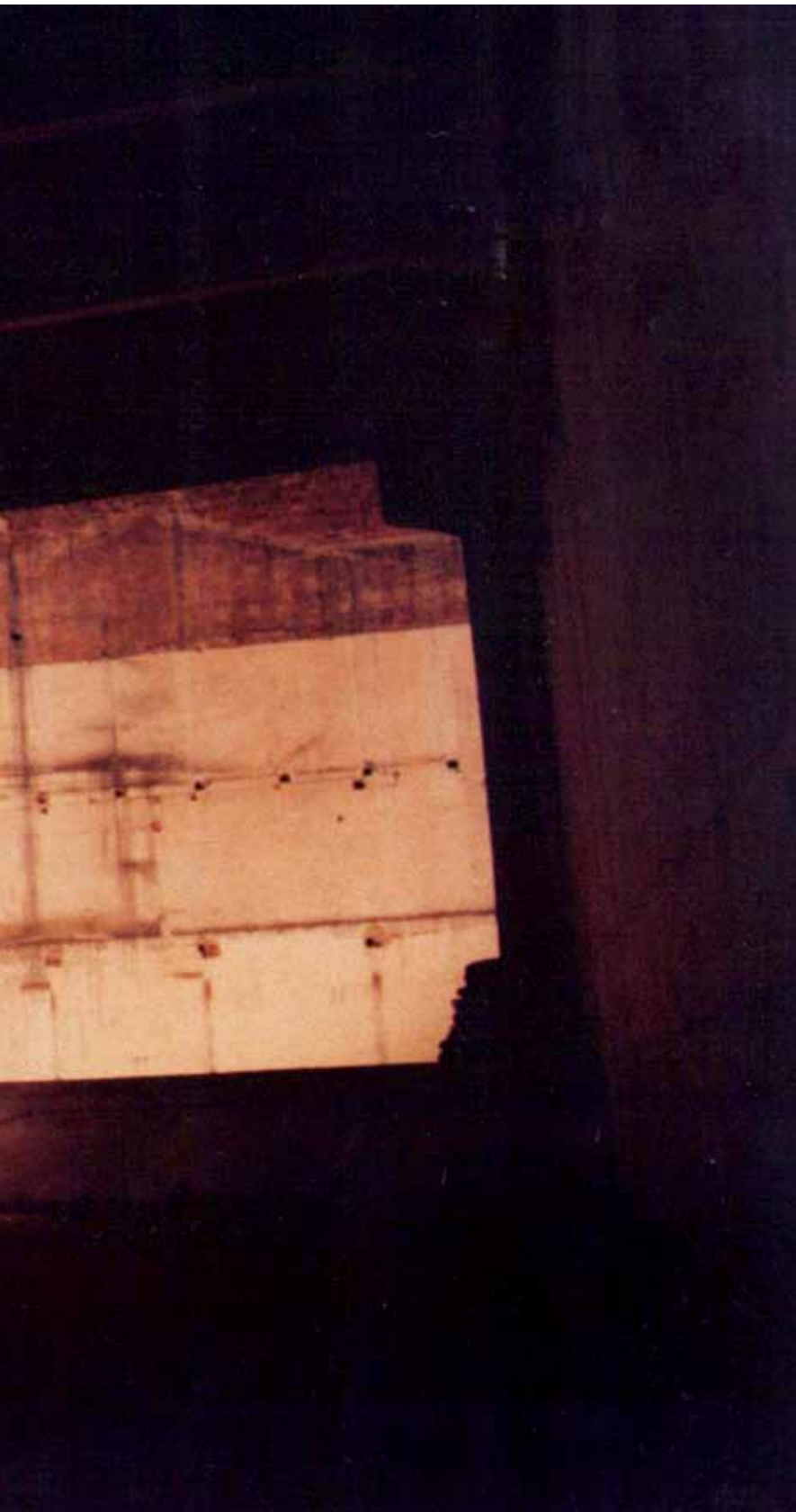
Silva; el hombre de radio Álvaro Castaño Castillo, los escritores Jorge Zalamea Borda y su hermano Alberto, compañero de Marta Traba, con quien también se va a entender muy bien, pues amaba la pintura; Álvaro Cepeda Samudio, fundador del Cineclub de Barranquilla, y Gabriel García Márquez, por entonces un crítico de cine y periodista de *El Espectador* que hacía sus pinitos en la literatura escribiendo cuentos, estimulado, ente otros, por el mismo Gaitán y por Alberto Aguirre, fundador del Cineclub de Medellín; el cineasta Francisco Norden; el fotógrafo Hernán Díaz, de quien va a ser mentor y gran amigo, y a quien conoció en una proyección, en el antiguo Teatro Capitol, situado en la carrera Sexta entre calles 10 y 11, de *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Luis García Berlanga, un clásico del cine español y en esa época un filme casi revolucionario; los hermanos Moure, Rafael y el futuro director teatral Germán, entre otros.

El seis de septiembre de 1949, en el finado Teatro San Diego de Bogotá, nacía el Cineclub de Colombia con una proyección de *Los niños del paraíso* (*Les Enfants du Paradis*, 1945), de Marcel Carné, director de quien sospecho, sin tener pruebas documentadas, que Vicens pudo haber conocido personalmente. Carné había hecho crítica de cine y había apoyado la idea de la Cinemateca Francesa con entusiasmo, siendo cómplice y conocido de Langlois. A finales de los años noventa, esa gran obra maestra con la que se inició el cineclubismo colombiano fue elegida, por una votación en la cual participaron más de seiscientos críticos, la mejor película francesa de la Historia. Luego, Vicens no estaba mal de preferencias.

A Hernando Salcedo Silva, quien sucedería a Vicens en las lides conductoras del Cineclub de Colombia, le agradaba relatar una anécdota relativa a esa señera noche de cine para los bogotanos. Al empezar el foro (el que des-







(ESTADO TEATRO CAPITOL HACIA 1996, HOY TEATRO DELIA ZAPATA OLIVELLA. ARCHIVO FOTOGRÁFICO CENTRO DE DOCUMENTACIÓN IDPC.)

pués y hasta ahora se conoce con el no muy convincente concepto de *cine-fórum*), el primero en ponerse de pie e intervenir fue Jorge Zalamea, el autor de *El gran Burundú-Burundá ha muerto*, novela antológica y pionera en la recreación de los dictadores latinoamericanos, quien, enérgicamente se pronunció en contra de la película, acusando a su director de haber sido un colaborador de los nazis durante la ocupación de Francia, lugar común muy frecuente aun ahora, cuando se habla de Carné, radicado durante la guerra en la Francia de Vichy, habiéndose negado a abandonar el país, tal como lo habían hecho sus colegas René Clair, Jean Renoir y Julien Duvivier. Zalamea, como tantos cineclubistas, tenía sus veleidades izquierdistas, era socialista confeso y había colaborado activamente con el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, el de *La revolución en marcha*. Desde entonces, en los cineclubes sería moneda corriente el pasar en esos foros, instantáneamente, de unos comentarios incidentales sobre la película exhibida, a la defensa recalcitrante de lo que sus portavoces consideraban la línea política correcta, tendencia que se radicalizaría más durante las décadas del sesenta y setenta. Todavía hoy, al muy poco público que se queda en un cineclub a una discusión, le cuesta mucho trabajo hablar de cine como tal (por supuesto la orientación que proporcionan los moderadores no es siempre la mejor) y prefiere polemizar ante todo respecto a los aspectos sociopolíticos de una película, en una actitud frecuentemente no desligada del esnobismo y la charlatanería pretenciosa.

San Diego, hoy llamado Centro Internacional, y los sectores aledaños, eran y siguen siendo un sector bogotano frecuentado o habitado por artistas e intelectuales. De hecho, el puro centro de la ciudad se iba desplazando lentamente en esa época, la década del cua-

renta, cada vez más hacia el norte; las viejas calles de La Candelaria y la Avenida Jiménez ya empezaban a no dar abasto, conteniendo las crecientes multitudes que inundaban cada vez más nutridamente la capital. Muchos nuevos habitantes de la ciudad llegaban del campo, víctimas de la creciente violencia política suscitada por los hechos del nueve de abril de 1948, a más de que la tasa de natalidad también crecía, lo cual hacía necesario ampliar cada vez más los espacios urbanos. San Diego, anteriormente una zona casi limítrofe, se iba incorporando más al centro de la ciudad. Era un lugar ideal para un cineclub, tradicional pero a la vez abierto a la modernización; nuevas urbanizaciones iban construyéndose alrededor.

Una parte del sector intelectual y la clase media alta se iba a congregarse luego, al finalizar la década del sesenta y comienzos de los setenta, en un barrio como La Macarena, y sobre todo en las Torres del Parque, ese espléndido conjunto arquitectónico ideado por Rogelio Salmons, quien asistía al Cineclub, desde el cual se tiene una vista tan abarcadora y atrayente de la ciudad y donde tuvo su primera oficina la Cinemateca Distrital. Cuando las Torres se inauguraron, el Teatro San Diego había desaparecido hacía ya bastante tiempo y el Cineclub de Colombia se había ido para otros lados, insertándose en la vida del sector más antiguo del centro, pero quedaba la estela de una obra como la de Vicens y su séquito de lumbreras. Allí mismo, en ese mismo sector, arriba de la carrera Séptima y a una cuadra de la calle 26, iba a nacer, en 1971, la Cinemateca Distrital, el segundo escenario fundamental para los cinéfilos bogotanos. La iglesia de San Diego, en la que siguen teniendo lugar las exequias de personajes muy conocidos de la vida nacional, y el Centro Internacional, en virtud del

genio mayúsculo de Salmona, siguen representando una parte sustancial del patrimonio arquitectónico y cultural de Bogotá.

Los socios del Cineclub de Colombia continuaron reuniéndose, como le gustaba decir a Salcedo, en el Teatro San Diego. Vicens seguía dedicado, en los años cincuenta, a sus libros, el cine y la pintura. Salcedo, Gaitán y Valencia Goelkel inauguraban desde *Mito* la crítica de cine; este último escribía asimismo sus magníficos ensayos y traducciones, y García Márquez daba pasos cada vez más firmes en su creación literaria. Marta Traba provocaba escándalos con su crítica de arte y Fernando Gómez Agudelo, el creador de la televisión en Colombia, buen amigo de Salcedo, hacía todo lo posible porque en ésta hubiera algo de calidad, tan venida a menos actualmente. Gómez, un gran personaje de la cultura nacional a quien hasta hoy no se le han hecho los debidos reconocimientos, en un país amnésico, fundó el archivo fílmico del Instituto Nacional de Radio y Televisión, Inravisión, nombrando a Salcedo como primer director. La Radio Nacional, liquidada junto con la totalidad de Inravisión por el ex presidente Álvaro Uribe, y convertida ahora en una emisora casi igual a una privada, desprovista totalmente de carácter y nivel intelectual, se lucía entonces, por varias décadas, con una programación y una revista de la mayor calidad, congregando personalidades que nunca podrán ser olvidadas: Ernesto Volkening, Andrés Pardo Tovar, Otto de Greiff, Hernando Caro Mendoza, Cecilia Fonseca de Ibáñez, Hernando Salcedo Silva, Bernardo Romero Lozano, quien hacía un excelente radio-teatro que raras veces se volvería a escuchar después, etc. Las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, hoy inexistentes, se fortalecían igualmente bajo la tutela del poeta Eduardo Carranza y luego de Eduardo Mendoza Varela, buen amigo de Salcedo, lle-

gando a ser el mejor suplemento literario de la época.

Durante esas décadas, el Cineclub de Colombia prosiguió sus avatares en diferentes sedes. El Teatro El Dorado, ubicado en la calle 17 entre carreras 4a y 5a, costado norte, fue una de ellas. Otra sede del Cineclub de Colombia fue el Auditorio de Radio Sutatenza, emisora de Acción Cultural Popular (calle 20, arriba de la carrera décima, costado sur), institución también desaparecida; hoy se llama *Crisanto Luque*, y fue asimilado por la Contraloría General de la República; permanece en un estado un tanto deplorable de conservación, aunque es una buena sala, con una estupenda acústica, y en sus tiempos fue ideal también para el teatro y los conciertos.

Luis Vicens fue la conciencia iniciadora del patrimonio fílmico en el país. Siendo la cabeza del Cineclub de Colombia, fundó la Cinemateca Colombiana, la cual pudo poseer, a lo largo de su historia, unas pocas películas nacionales e internacionales de valor artístico, casi todas en 16 mm., aunque también las había de 35 mm., las de una donación que hizo la Cinemateca de Moscú, consistente en clásicos rusos de los veinte. Esas copias, que eran alquiladas a precios irrisorios a los cineclubes y centros culturales, y a veces incluso prestadas gratuitamente (y robadas también por más de uno, especialidad muy colombiana de asumir la cultura y las relaciones interpersonales), prestaron un servicio memorable.

Vicens se marchó de Colombia en 1959 – con una esposa colombiana, más exactamente pereirana, Nancy, asesinada de modo aleve años más tarde–, apenado y dolido, pues dejaba tras de sí una ola inmensa de amigos y logros, pero en busca de mejores opciones para la distribución de libros en México. El cinéfilo catalán tomaba nota de la precarie-





(FACHADA DEL LA SALA DE CINE EL DORADO. SOCIEDAD DE MEJORAS Y ORNATO DE BOGOTÁ, COLECCIÓN JOSÉ VICENTE ORTEGA RICAURTE, III 221 A.)

dad cultural del país y de la muy ostensible falta de lectores, fenómeno que sigue siendo muy actual; aunque amaba verdaderamente al país, se vio obligado a emprender un viaje sin retorno¹.

El 59 fue un año cardinal para el cine mundial, el de las eclosiones de la *nueva ola* francesa, tan influida por Langlois, y el *free cinema* inglés, un movimiento que también se había forjado en la crítica, sobre todo en virtud de los magníficos, ácidos y mordaces textos del gran Lindsay Anderson, director que amaba el cine y sabía hacerlo con mucha altura. Fue también el año del debut fílmico de Glauber Rocha, otro crítico fervoroso, como ya se señalaba antes, con su corto *Pátio*, obra propulsora, con algunas más, del *cinema novo* brasilero, y del surgimiento, para bien y para mal, del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos). En ese año 59, tan favorable para el cine mundial, Hernando Salcedo Silva, el hombre que más ha hecho por el nacional en todos los sentidos, la mano derecha de Vicens, lo sustituyó, hasta su muerte, en 1987, como director del Cineclub de Colombia y la Cinemateca Colombiana. Esto de los años en la vida de Salcedo Silva podría prestarse para la numerología, la astrología o la cábala, puesto que había nacido, asimismo, en otra fecha especial para los cinéfilos, un 28 de diciembre (1916), día de los Inocentes pero también día de la primera proyección cinematográfica pública (1895) en el Salón Indio del *Grand Café* de París, cosa que él se encargaba de resaltar cuando era felicitado los días de su cumpleaños o por cualquier otro motivo.

¹ Estoy trabajando como guionista y realizador en un proyecto de documental sobre Vicens, *El hombre que enseñaba a ver el mar*, rechazado, por el momento, en las convocatorias del Fondo del que se habla en la siguiente nota.

Hablar de Salcedo equivale a contar, como Scherezada, cuentos de las mil y una noches, relatar historias en un nunca acabar de hacerlo, pues eso era él: una narración continua de hechos del arte, sus protagonistas, la política y la vida misma, un ser de afectos indestructibles, mirada caballeresca y sonrisas picarescas, nunca borradas. Era tanta su pasión por el cine, la literatura, la música, la radio, la correspondencia manual escrita (el difunto género epistolar; los llamados *correos electrónicos*, rápidos e inmediateistas, son un muy mal remedo de las páginas escritas, en tinta o a máquina, como las hacía él, manifestación extensa de lo más íntimo de un alma), las tiras cómicas y un sentido religioso de la existencia, que nunca podrá uno terminar de rememorar con justeza tamaña personalidad, sin lugar a dudas una de las más prominentes de la vida nacional².

Tanto Vicens como Salcedo orientaban las labores de su Cineclub, el más antiguo de América Latina, sobre las bases del modelo francés del que he hablado previamente: ciclos programados con rigor, introducciones orales a las películas, foros. Con el paso del tiempo, sin embargo, las cosas cambiaron. Estos últimos debieron suspenderse debido

² He tratado de reflejar todo ello en *Las manos del padre* (2009-2012), documental de mi autoría cuya realización he debido suspender por falta de recursos. Fue rechazado también como proyecto concursante, en dos ocasiones consecutivas, por los llamados comités evaluadores de las convocatorias del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, cuyo consejo administrador, el CNACC (Consejo Nacional de la Cultura en Cinematografía), presiden las Ministras de Cultura y está integrado por dos delegados nombrados por ellas, representantes de los distribuidores, exhibidores, productores, directores y los Consejos Regionales de Cine, entes acerca de los cuales se tiene muy poca información. Recientemente, han sido nombrados también representantes de los sectores artístico y técnico. Dispongo de un primer corte, una versión incompleta de este documental, que presenté en el Encuentro Nacional de Críticos de Pereira de 2009 y en las Jornadas de Cine Colombiano de 2011. El trabajo se reanudará y terminará finalmente en 2013, gracias a un nuevo apoyo concedido por la Universidad Nacional, institución que ya había financiado los primeros pasos.



a la inanidad del público y al fenómeno ya descrito de que algunos espectadores se tomaban la palabra, abusando de su uso, para hablar de cosas muy diferentes al cine, solamente por tratar de ostentar una presunta superioridad crítica o, lo contrario, haciendo intervenciones de carácter obvio y prosaico, muy poco relacionadas con los propósitos cineclubistas. Igualmente, la progresiva carencia de material para exhibir, con cada vez más copias incineradas por los distribuidores y los muy contados fondos para adquirirlas de que disponía la Cinemateca Colombiana, sin que hubiera en el país una política estatal de preservación de material fílmico o una institución seriamente dedicada a ello, hizo que Salcedo optara, en algunas casos, por los ciclos temáticos (el cine y la pintura, el cine y la historia, el cine y las obras de algunos escritores), aunque generalmente procuraba aproximar más sus criterios a los establecidos desde los tiempos de Louis Delluc. En realidad, nunca ha habido una institución dedicada a la preservación, pues la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano tiene como objetivo únicamente conservar películas nacionales, y si bien la Cinemateca Distrital cuenta hoy con más de cinco mil rollos y tres mil quinientas películas, la mayoría de ellas colombianas, y mucho material en DVD, son numerosas las películas importantes del cine mundial de las que en el país no ha habido ni hay copias cinematográficas en los formatos de 35 y 16 mm.

Eso sí, Salcedo mantuvo hasta el fin el sistema de socios, enviándoles mensualmente la programación, un impreso plegable con las fichas técnicas y una breve presentación de cada ciclo, haciendo el cobro también mensual de las muy moderadas cuotas de afiliación y sostenimiento, e introduciendo siempre las películas, con su acento y sus bromas

muy bogotanas, con un ánimo ejemplar y contagioso, pero dejando un poco al lado los comentarios sobre aspectos formales y técnicos, a los cuales en su trabajo crítico publicado por muchos años en *Mito*, *El Tiempo* y muchos otros medios escritos, no se les daba tampoco mayor énfasis, aun cuando podía hacer, de vez en cuando, observaciones muy perspicaces al respecto. Era partidario de ciertas simplificaciones, de no *complicar las cosas* con un talante analítico demasiado notorio, posición que tiene sus pros y sus contras, por cuanto precisar elementos estéticos, desde luego sin consideraciones académicas o de tratadista teórico, es una tarea que, por lo menos para mí, sigue siendo algo de primordial valor dentro de las instrucciones de la tradición Delluc-Langlois-Bazin-Truffaut-Rohmer³. Una oferta constante en el Cineclub para los socios era la de los estrenos (una primera exhibición de una película de calidad, antes del estreno comercial) y, aunque más esporádicamente, la de obras prohibidas por el Comité de Clasificación de Películas, popularmente conocido como junta de censura, dependiente, en la época de Salcedo, del Ministerio de Comunicaciones, valiéndose de una legislación favorable que en ese sentido existe universalmente, la cual habían utilizado también Bazin y Truffaut en su *Festival del Filme Maldito*.

Las presentaciones del Cine Club de Colombia eran dos a la semana, lunes y martes a las 7 p.m. Había ciclos infaltables como el de cine ruso, que se presentaba regularmente cada año durante el mes de octubre,

³ Con motivo de la celebración de los cien años de existencia, *El Tiempo* ha digitalizado todas sus viejas ediciones, anteriores a la era digital. Las críticas de Salcedo, quien no solamente colaboró en *Lecturas Dominicales*, sino en las páginas interiores, pueden ser consultadas por los interesados en la página web del periódico. También publicó un libro de artículos escogidos: *Crónicas de Cine Colombiano, 1895-1950* (Salcedo Silva, 1981).



(INTERIOR DE LA CINEMATECA DISTRITAL. REVISTA PROA, NOVIEMBRE DE 1997, NO. 437.)

el de la Revolución Rusa –la cual trajo consigo posteriormente tanta hambre, opresión, censura y derramamiento de sangre–, y cada cierto tiempo, los de cine-ballet y cine-ópera, pues nuestro personaje era devoto de ambos géneros del teatro musical, especialmente del primero, en el que era toda una autoridad. Le parecía que, a lo largo del año, había que exhibir un ciclo de películas mudas o, por lo menos, una que otra obra de ese período: su amor por Chaplin y todos los cómicos (la Cinemateca tenía en su haber cine de éste y de Max Linder) y también por otros maestros como Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Murnau, Lang, Sjöström, Stiller, Stroheim, y las primeras películas de Vidor y Ford, era más que proverbial. En esos casos, seleccionaba él mismo, en viejos discos de acetato sacados de su propia discoteca, nada despreciable, la música de las películas, pues odiaba las sonorizaciones forzosas a las que los distribuido-

res acostumbran someter las obras silentes, generalmente tediosas y llenas de lugares comunes. Privilegiaba en sus gustos, fuera de la rusa, las cinematografías norteamericana, francesa, alemana, italiana, inglesa (sentía un particular fervor por la era dorada de sir Laurence Olivier, los Korda, Alexander y Zoltán, Charles Laughton, y la Organización Rank, que tenía su representación en Colombia, y por todo lo que fuera producción inglesa de cualquier tiempo u hora, talón de Aquiles en el que coincidía plenamente con alguien como Martin Scorsese), y todas las cinematografías latinoamericanas. En materia de cine mexicano, por ejemplo, era un entusiasta delirante que podía dedicar horas enteras a deleitarse viendo, presentando o comentando los gestos altivos, desdeñosos y fatales de María Félix, la simpatía inconfundible de Pedro Infante o las rabietas celosas y patológicas de Arturo de Córdova. No perdía una sola





[AVENIDA JIMÉNEZ. FOTO: SAÚL ORDUZ, S.F. COLECCIÓN MDB-IDPC.]

ocasión, respecto a los cines mencionados antes, de apartar para sus socios películas en 16 mm. que traían al país la Alianza Colombo Francesa, procedentes de México, la Embajada Alemana y/o el Instituto Goethe, que poseían y siguen poseyendo un archivo fílmico para toda América Latina, lo mismo que las que llegaban en muestras del Museo de Arte Moderno de Nueva York, las cuales nunca se han vuelto a hacer en el país, muestras que eran solicitadas por la Cinemateca Distrital o seguían un itinerario latinoamericano programado por esa misma institución, a la que él veneraba con un cariño de niño: *Sin lo que se ha hecho en tres ciudades, París, Nueva York y México, por el cine, el cinéfilo no podría ni respirar*, proclamaba a los cuatro vientos entre

sus conocidos, que eran muchos, levantando ligeramente la voz, dentro de su gallarda medida y compostura habituales.

La vida de Salcedo se desenvolvía única y exclusivamente en la zona céntrica de la capital. Raras veces se desplazaba fuera de ella; para él, más allá de la 26 lo que había era otra ciudad, otro mundo. El corazón de sus correrías, como el de la mayoría de los bogotanos de antaño, estaba en la Avenida Jiménez, donde vivía y trabajaba diariamente: su apartamento, donde residió durante mucho tiempo, que su hijo José Andrés mantiene tal y como lo dejó su padre al morir, con una de las bibliotecas más numerosas del país, llena de rarezas e *incunables*, está situado en la Jiménez, llegando a la carrera 5a, costado sur; su

oficina, la del Cineclub, en el edificio aún existente marcado con el número 8-60, también de la Jiménez, y en esa misma avenida, sobre la carrera Séptima, se encontraba la sede del periódico para el cual trabajó durante un tercio de su vida como crítico, *El Tiempo*, donde era sometido a las inclementes *correcciones* y reprimendas de un jefe de redacción y luego director como Hernando Santos Castillo, uno de los periodistas colombianos más próximos a la clase política, a la que adulaba y apoyaba sin cesar, quien pretendía saber más de cine que él y conocer las apetencias del público lector en cuanto al tipo de crítica que era *necesario* hacer. En Colombia la producción cultural de un rango no mediocre siempre ha sido vista como algo poco rentable, un desecho marginal de la sociedad a la que forzosamente se debe excluir, y Salcedo no fue la excepción. Me comentó en varias ocasiones, al llegar a su oficina después de sus encuentros con Santos, tío del actual presidente y sobrino del expresidente Eduardo Santos, director-propietario del diario por varias décadas, que ese trato humillante al que era sometido le causaba un innegable desasosiego, pues parecía que sus esfuerzos por dignificar la crítica eran inútiles. Estas ocasiones, y aquellas en las cuales me hablaba de los problemas económicos que comportaba la educación de sus hijos, fueron las únicas, a lo largo de nuestra relación, en las que lo vi preocupado y un tanto abatido.

La Jiménez era, entonces, la calle del Cineclub de Colombia y Salcedo la quería afectuosamente, como a una compañera de luchas. Cerca de su oficina, un poco más arriba, estaba –ya no– la sede principal de la Librería Bucholz y, más abajo, en la plaza de San Victorino, existían los antiguos puestos (casetas) de compra-venta de libros, en los que él adquiriría invaluables tesoros bibliográficos. El patrimo-

nio arquitectónico y cultural de la Jiménez, avenida que lleva el nombre del fundador de la ciudad, le parecía que debía rescatarse a como diera lugar. Algunas veces había hablado de ello con Rogelio Salmona y ambos habían imaginado una calle arborizada, de la Décima hacia arriba, hacia la Séptima, y más hacia el oriente, hacia el sector de Germania, que guardara un enlace armonioso con el cerro de Monserrate y los aledaños, complementada con un corredor cultural, de inmenso valor arquitectónico, integrado por las librerías Bucholz y Lerner, las universidades de los Andes y el Rosario, la iglesia de San Francisco, el Palacio del mismo nombre –antiguo convento de los franciscanos y también antigua sede de la Gobernación de Cundinamarca, hoy completamente abandonado pues fue dejado a un lado por una gobernadora politiquera que hizo construir una suntuosa y horrible sede piramidal de connotaciones esotérico-financieras bien conocidas–, *El Tiempo* y la primera sede de *El Espectador*, situada unos pasos abajo de la Lerner, y una sala alterna de cine, dedicada a los *padres* más clásicos. Un proyecto utópico cuyos dibujos de inconclusos diseños tal vez quedaron guardados en los anaqueles de ese maestro de la arquitectura de talla mundial que fue Salmona.

Hernando Salcedo, y éste es el aspecto más encomiable de su obra y la del Cineclub de Colombia, hizo todo lo que pudo por la cultura cinematográfica y el cine nacional. Por su oficina pasaba toda persona que quisiera crear o hubiera creado un cineclub, así fuera en las más apartadas regiones. Jamás dejaba de estar dispuesto a asesorar en programación, aconsejar en términos organizativos y facilitar la consecución de películas a cuantos se dirigían a él con ese interés. Sostenía larguísimas conversaciones con los cineastas colombianos, empapándose de sus proyectos, ha-



ciéndoles también recomendaciones (cuando las circunstancias lo permitían, pues son más los directores que entre nosotros no han tenido la más remota idea del asunto, que los entendidos, al menos en algo propio del cine: en estos casos sí hablaba claramente de posibles soluciones de encuadre, ritmo y montaje en una película que estuviera por filmarse, a partir de un guión que hubiera leído), y azuzándolos para que empezaran a filmar cuanto antes. Trataba de convencer a todos los pocos que hacían cine de que, una vez explotadas las copias comercialmente, se las donaran, vendieran o cedieran en comodato, para hacerlas circular a través de la Cinemateca Colombiana, un archivo limitado pero muy significativo de películas nacionales e internacionales que tenía su oficina en la del Cineclub de Colombia y nunca poseyó una sede propia de exhibiciones ni una publicación o actividades formativas, por cuanto de estas últimas se encargaba el Cineclub. Fue significativo porque alquilaba películas a los demás cineclubes y centros culturales de todo el país a precios muy económicos.

Hernando Salcedo no se perdía una sola película nacional y siempre, sin excepción, procuraba ser condescendiente y benevolente con todas ellas, inaugurando un tipo de crítica que ha sido el más frecuente entre nosotros: una autocensura tácita, motivada por una falta de carácter, un miedo a ganarse enemigos entre los distribuidores y realizadores, y un desconocimiento del cine (en Salcedo ese desconocimiento no existía), han hecho que entre los críticos –más que nada, reseñadores o comentaristas radiales de farándula, como Mauricio Laurens, Hugo Chaparro o los hermanos Julio y Jaime Sánchez Cristo–, domine el tonillo blandengue, demasiado conciliador, ajeno a cualquier juicio sobre tratamiento y formas en una película, lo definitivo en térmi-

nos artísticos pues, aunque uno nunca pueda separar contenido de forma, es ésta la que posibilita el juzgar, finalmente, la calidad y significación de una obra.

El afán por hacer una crítica de cine respetable ha hecho y hace parte integral del auténtico cineclubismo; Vicens y Langlois, por ejemplo, no la hicieron, pero la propiciaron y fomentaron. Por eso me he tomado la libertad de hacer aquí estas consideraciones, que para el primero de ellos eran imperiosas. En México, Vicens va a ser el administrador y uno de los fundadores de la revista *Nuevo Cine*, germen crítico de lo que fue el llamado *nuevo cine mexicano* de la década del setenta, donde individuos como el poeta Octavio Paz, Tomás Pérez Turrent, Emilio García Riera, José de la Colina, Felipe Cazals y Paul Leduc (los dos últimos, futuros directores), asentaron los cimientos de un revolcón fílmico en su país, agrupando a todos los inconformes con los clisés de las películas convencionales, con la arrogancia de un sindicato que impedía el acceso de los jóvenes a la realización y con la visión mercantilista de la producción.

La muerte de Hernando Salcedo Silva, acaecida el 18 de enero de 1987, poco tiempo después, un año, de que el Cineclub de Colombia y la Cinemateca Colombiana dieran pie al nacimiento de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano como socios fundadores, a más de otros, dejó muy huérfano tanto al cineclubismo como al cine nacional. La institución como tal podría seguir viva, podría seguir insuflándosele nueva vida, reanudándola, pero eso no ha sido posible desde entonces por razones que no viene al caso enumerar.

El semillero de los colegios

La Italia cinematográfica de los sesenta ardía en obras maestras y polémicas acer-

ca de las diversas posiciones o tendencias personales de los cineastas a las que había dado lugar, no obstante, un único principio, el neorrealismo de la década anterior. El crítico Guido Aristarco acusaba a Roberto Rossellini de haber traicionado ese principio, haciendo unas películas poco proclives a un cambio revolucionario en la mentalidad del público y de la sociedad, reivindicando la corriente de reconstrucción histórica novelada, que relataba los intrínquilis de relaciones pasionales dentro de un entorno histórico, cuyas fuerzas sociales en conflicto eran ilustradas con mucho acierto, según él, por las obras de Luchino Visconti, quien, a diferencia de Rossellini, se encontraba políticamente más cerca de la militancia comunista, todo lo cual es analizado minuciosamente por Francesco Casetti (1994) en su obra *Teorías del cine*.

Michelangelo Antonioni seguía madurando en sus creaciones psicológicas en torno a la estabilidad e inestabilidad de afectos y desafectos, mientras que el guionista Cesare Zavattini, con su postura de realismo a ultranza, sin dramatización ni retoques estilísticos de ninguna especie, si es que ello es posible, trataba de conferir continuidad a sus trabajos previos con Vittorio De Sica. Por su parte, Federico Fellini maduraba asimismo, pero con un rumbo más orientado hacia el lirismo y la fantasía, que hacia la imitación prosaica de la realidad. Pietro Germi, Alberto Lattuada y Luigi Zampa hacían sus comedias, a las que el cine italiano más popular dotaría de muy efectivas armas críticas y satíricas, pero también de tópicos reiterados, que se iban multiplicando, una y otra vez, con excesivas semejanzas de muchas películas entre sí.

El ambiente, como el de Francia, Inglaterra y Suecia, donde voces osadas se atrevían a poner en tela de juicio al monstruo sagrado Ingmar Bergman, algunas para reconciliar-

se luego con él, era propenso a los debates y las radicalizaciones de puntos de vista. El cine adquiriría el rango de una filuda hoja de cuchillo que cortaba sin consideraciones la cáscara que ocultaba los problemas de la sociedad y del hombre contemporáneo, dejando manar el jugo de hombres muy consecuentes con unas convicciones personales, cuyo arte daba qué hablar, despertaba conciencias y llamaba al desacato a la convencionalidad o el conformismo. Eran muchos los que hablaban de cine, lo estudiaban, discutían, formulaban teorías e intercambiaban opuestos puntos de vista.

Tanto Zavattini, católico convencido, como Rossellini y Fellini, obsesionado por las consecuencias de la religiosidad en todos los sentidos, positivos y negativos, tenían amigos entre el clero y las órdenes religiosas (también Bazin, Rohmer, Bresson y Buñuel poseían esos vínculos, prohibitivos para la mentalidad actual), sumidos, a su vez, en los enfrentamientos internos dentro de la Iglesia, sacudida por la propuesta de *aggiornamento* de Juan XXIII, que desembocó en el Concilio Vaticano II. Uno de los efectos de la atmósfera conciliar fue el hecho de que muchos sacerdotes y laicos, preparados por la precursora encíclica *Miranda Prorsus* de Pío XII, en la que se declaraba que el cine debía ser muy prioritario para los creyentes como vehículo dinamizador de los valores de la persona humana, se vieron abocados a ocuparse con interés de lo que algunos ya entonces designaban como *lenguaje cinematográfico*, arte con derechos propios para forjar y educar mejores individuos. Un amigo de Fellini, el sacerdote jesuita Nazareno Taddei, escribía e impartía lecciones teóricas sobre cine en el Centro San Fedele de Milán, conquistando adeptos y discípulos de todo el mundo. Algunos de ellos fueron colombianos, como Hernando Martínez Pardo



y Gabriel Izquierdo, a la sazón jesuitas también. El primero, el único historiador vivo, a más de docente y crítico, que ha tenido el cine nacional (sus detractores, como Jorge Nieto, exdirector de Patrimonio Fílmico, afirman que escribió en su *Historia del cine colombiano* sobre películas que no había visto y ahora sí pueden ser conocidas gracias a las restauraciones recientes de la Fundación), quedó tan seducido por el aprendizaje con Taddei, que decidió estudiar cine en Roma, para más tarde abandonar la Compañía de Jesús, en tanto que el segundo, hoy supervisor de una gran obra bogotana de reconstrucción arquitectónica y artística patrimonial, la de la iglesia de San Ignacio, se familiarizó con el maestro religioso en Bogotá, a donde éste fue invitado para dictar un curso. Izquierdo llegó incluso a traducir del italiano textos de Taddei⁴.

Izquierdo, entonces estudiante de Teología, rodeado de otros miembros de la Compañía y la religiosa Lucía de Guzmán (q.e.p.d.), buscó, como era de rigor, la asesoría de Hernando Salcedo y fue perfeccionando una propuesta para una parte del tiempo libre de los alumnos de varios colegios –que llegaron a ser setenta–, de lo que en esos momentos era quinto y sexto de bachillerato, hoy grados diez y once: un *Cine-Fórum*, los sábados en la mañana, horario ideal para infinidad de cine clubes en el mundo, que tuvo por sedes primero el Teatro San Carlos (hoy Teatro de la Carrera, operante para espectáculos teatrales) y el antiguo Teatro Aladino (en la esquina de la calle 60 con 13, hoy desaparecido); luego, dos salas vecinas entre sí, ambas situadas en el corazón de Chapinero: el Teatro Metro Riviera (actualmente transformado en la discoteca Theatron), sobre la carrera 13, entre calles 57 y 58, y el Teatro Lucía, también sobre la 13, pero

más hacia el sur, entre calles 57 y 56. Esta experiencia proseguía la iniciada por otros jesuitas, primero en el Colegio San Bartolomé Mayor, a cargo de Jaime Heredia, por entonces sacerdote y hoy profesor de la Universidad de los Andes, quizá la persona que mejor conoce en Colombia la cultura japonesa. Posteriormente la experiencia continuó en el antiguo Teatro Cataluña, que quedaba en la calle 51 con Séptima.

Izquierdo, quien ha sido director del Cinep y asesor del Centro Pensar de la Universidad Javeriana, un sacerdote que ha trabajado mucho con campesinos y jóvenes contestatarios, estuvo a cargo del proyecto durante más o menos tres años, desde 1969 hasta 1971 aproximadamente (ni él ni sus pupilos de entonces lo recordamos muy bien), programó frecuentemente en dichos espacios, entre otras, películas que suscitaban el debate y las más intensas inquietudes por su manera de hablar de la juventud acerca de las relaciones de pareja y de lo que Herbert Marcuse llamaba *la agresividad en la sociedad industrial avanzada*.

El éxito de las discusiones era fulgurante. Muchos querían opinar, pasar al frente, coger el micrófono para decir algo sobre tamaña obra, desafiante, pero también llena de un cávido humanismo, difícil de ver para quienes se fijaban solamente en los factores políticos o sociológicos del tema tratado por el director, una de las glorias más socorridas (¡y con qué derechos!) de los cineclubes. Esto sucedía con películas como *Zabriskie Point* (1970) de Antonioni y *El graduado* (*The graduate*, 1967), de Mike Nichols que, además del calor de las discusiones anticapitalistas, hacía que todos tararearan al final, en dirección a sus casitas para almorzar, muy tarde ya –a la 1:30 ó 2 p.m.–, la extraordinaria música de Simon y Garfunkel, o que, los hombres en particular,

⁴ Véase, por ejemplo: *Educación con la imagen* (Taddei, 1979). Esta no es una traducción de Izquierdo.

cayéramos, sin reticencia alguna (¡por favor!), en las redes de larga distancia que nos tendía desde Hollywood la sensual Mrs. Robinson, Anne Bancroft, una actriz *de miedo*, como le oí decir a alguien una vez. Esas películas hacían parte de uno de los ciclos que ofrecía anualmente el *Cine-Fórum*, el temático de problemática juvenil; el segundo, que en realidad se ofrecía primero, estaba dedicado a una introducción al lenguaje cinematográfico. Izquierdo hacía la presentación de las películas y moderaba los foros.

Aunque no había socios propiamente dichos, el público era estable; los alumnos estaban organizados por sus respectivos colegios; la asistencia era voluntaria y uno podía adquirir las boletas para todo el año o una sola función; la mayoría optaba por la primera alternativa. Los grupos estaban liderados por un profesor de filosofía o literatura, por el director de bachillerato o, en algunos casos, por el mismísimo rector o rectora del plantel, que se encargaba después de continuar las discusiones y los comentarios en clases complementarias. Cada colegio elegía un representante; había reuniones periódicas de éstos, los representantes, en la casa de los jesuitas de Chapinero, edificio patrimonial que sigue muy orondo, campante y sonante, en la carrera 10 entre calles 64 y 65, antigua sede de la Facultad de Teología de la Javeriana, una de las edificaciones más características y familiares de Chapinero desde *el año de upa*, como acostumbramos a decir los bogotanos que queremos la ciudad. Este grupo promovió la publicación de un periódico, para el cual escribía toda una serie de chicos y chicas, cuyo despertar de ideas y criterios era detonado por el cine, aunque no sólo escribían sobre las películas vistas, sino sobre cualquier cosa que se les viniera a la cabeza.

Como el mismo Izquierdo –un hombre de *izquierda*, pero todavía religioso– lo dice, ese *Cine-Fórum* fue *un semillero*, por cuanto más tarde, ya en las universidades, varios estudiantes, como yo, que habíamos sido partícipes del mismo, nos encargamos de reproducir la experiencia, con la ayuda del nuevo bagaje académico, en centros de educación superior. Esta fue una más de las múltiples empresas en las que estuvo metido Salcedo Silva, aconsejando y asesorando; también emprendió trabajos similares de apoyo y conversación permanente con un sacerdote marianista, el español Ignacio Chiapa, quien colaboraba para el Indesco, una pequeña fundación que se había creado con el propósito, entre otros, de producir cine documental en 16 mm. Los dos hicieron también presentaciones de películas, con charlas introductorias sobre aspectos formales y técnicos, para alumnos de colegios y público en general, en el Radio City, una de las últimas salas bogotanas que desapareció (calle 41 con 13).

En esa misma sala y otras hubo después exhibiciones semejantes de *Cine-Fórum*, a cargo de diversos grupos y personas, pero, como mostraron ser pródigas en monedillas filón de taquilla, fueron degenerando en ambiciones puramente mercantilistas.

LOS CINE CLUBES ORGANIZADOS POR EL “GRUPO DE LOS DIEGOS”

Margarita de la Vega de Hurtado es una cartagenera de armas tomar en su dedicación al cine, la docencia, los cine clubes y la crítica. A comienzos de la década del setenta, introdujo la crítica de cine periódica, de mucho espacio y despliegue, pues le concedieron toda



una página en *El Siglo*. Escribió luego algunos artículos en *El Tiempo* y otras publicaciones. En 1971 y hasta 1973, siendo estudiante de Comunicación, tuvo la magnífica idea de fundar el Cine Club de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde se creaba también por esos años, gracias a la iniciativa de Evaristo Obregón Garcés, el primer decano, esa misma facultad, la segunda de la ciudad, cronológicamente hablando, pues la primera, la de la Javeriana, no había tenido rival durante varios años. Al dejar el país para radicarse inicialmente con su familia en Michigan, Estados Unidos, y luego en Texas, donde se encuentra actualmente trabajando para la Universidad de Rice (estuvo también vinculada por varios años a la organización del Seminario Robert Flaherty), aunque hace visitas periódicas al país, fue reemplazada en la dirección del Cineclub por Eulalia Carrizosa, después miembro del grupo de producción *Cine Mujer*. Ésta consolidó lo hecho por su antecesora y en la Tadeo esas presentaciones de películas, que también eran dos a la semana, como en el Cineclub de Colombia, fueron siendo cada vez más ponderadas, hasta el punto de que el mismo Consejo Directivo de la Universidad las tomaba muy en serio, enviándole continuamente felicitaciones y voces de aliento a sus animadores, sobre todo porque la atracción de público rápidamente se expandió hacia toda la ciudad, contribuyendo a darle renombre a una institución que ya disponía de una Facultad de Artes y unos estudiantes de Comunicación de espíritu muy crítico, que hacían castillos en el aire con una *comunicación alternativa*, diferente a la oficial de los medios masivos de entonces.

Como integrantes del grupo organizador ingresaron José Ignacio Jiménez Salazar, estudiante de Administración de Empresas, que era la carrera más rentable de la Tadeo, Diego León Hoyos Jaramillo, Diego Rojas Romero

y Jaime Arango López (q.e.p.d.), estudiantes, precisamente, de Comunicación. En 1974 se sumó al grupo quien esto escribe, estimulado por Carrizosa, quien se asombraba de saber que yo hubiera visto tanto cine, aunque, claro, con muy poca disciplina y claridad conceptual, lo indicado para un joven de dieciocho años. Se hacían cine-foros, se sacaba un material mimeografiado con la ficha técnica y un comentario sucinto de las películas, y se gozaba, efectivamente, de un muy buen público asiduo. La Universidad atravesaba por un buen momento, intelectual y académico. La presencia en Comunicación de profesores como Hernando Martínez Pardo, Jesús Martín Barbero, Jorge Luis Puerta, Daniel y Jorge Nieto, David Jiménez –estudioso de la poesía y la literatura–, Ricardo Camacho –director del grupo de teatro de la Universidad Nacional y luego, hasta ahora, del Teatro Libre de Bogotá–, Jairo Aníbal Niño (q.e.p.d.) –dramaturgo y cuentista–, Esteban Navajas –dramaturgo– y otros de óptimo nivel, fue un factor de primer orden para que el Cineclub *cogiera impulso*, como se dice; especialmente destacable fue la ayuda de los dos primeros. También en Economía y Artes había docentes y estudiantes muy interesados en el cine.

Pero un buen día fuimos sinceros con nosotros mismos, reconociendo que sabíamos muy poco de cine. Necesitábamos un apoyo más firme. Martínez nos había moderado varios foros y nos proponía ideas de programación, pero su fuerte no eran los cine clubes, sino la docencia y la crítica, habiendo escrito algunas colaboraciones para *El Tiempo*; además, vivía ocupadísimo, como siempre, teniendo que dictar cursos en la Javeriana y *de Apreciación* los sábados en la Cinemateca Distrital, donde los había iniciado Isadora de Norden, su directora, vinculando asimismo a Gustavo Ibarra Merlano, poeta y crítico carta-

genero, Jesús Martín, Julio Luzardo y el barranquillero Jaime Manrique Ardila, hoy radicado también en los Estados Unidos, donde ha sido docente de literatura en varias universidades. ¿Quién podía darnos esa mano? Se me ocurrió que esa persona solamente podía ser Hernando Salcedo, cuyas críticas todos leíamos; su nombre infundía mucho respeto, pero también temor, en unos pobres *culicagados* recién llegados al cineclubismo. Nadie quería poner la cara e ir a visitarlo en su oficina de la Jiménez, hasta cuando yo me atreví a hacerlo. Fue este uno de los días más felices de mi vida. Me acuerdo, como si fuera ayer, que habíamos programado para esos días un ciclo de cine francés concentrado, sin saberlo bien nosotros, en nombres de la generación *nueva ola*: Truffaut, Chabrol –una de mis debilidades–, Godard. Salcedo observó, con toda la delicadeza del caso, que todo estaba bien, pero que a esos nombres más jóvenes se sumaba, sin la debida coherencia, el de René Clément, un director de una generación anterior, algo que no debía hacerse si se quería una muestra sólida. Años más tarde, cuando me enteré de la antipatía que Truffaut sentía por Clément –amigo de Bazin, pero que casi se vuelve motivo de discordia entre los dos, por cuanto el director de *La batalla del riel* (*La bataille du Rail*, 1946) se había quejado una vez ante Bazin de las irreverencias y tremendismos de Truffaut en una de las críticas a una película suya, lo cual hizo que éste fuera reconvenido duramente por quien fuera prácticamente su padre adoptivo–, entendí mejor la cosa: había que seguir a Truffaut, no a Clément, un director de la *tradición de calidad* francesa, muy ampuloso, pero generalmente vacío.

Lo que siguió se dio de una manera muy fluida y natural. A Salcedo, como a Sócrates, le encantaba enseñar y, más que eso, compartir

sus pasiones con gente joven; su pedagogía nunca fue muy académica, pero sí amistosa, solidaria, de compinche mayor en edad y conocimientos, pero compinche, al fin y al cabo. Años después me confesó que, viendo nuestra cinefilia tan ardorosa, había creído encontrar, al fin, interlocutores en su tarea, un poco ignorantes, pero fanáticos, como él, de lo que tanto quería: el cine. Bogotá era por aquel tiempo una ciudad de muy pocos cinéfilos y los jóvenes apenas empezábamos a tener conciencia de que se podía y debía estudiar cine, para poder hablar de éste con propiedad. Salcedo había dictado y seguía dictando cursos de cine en la Javeriana, los Andes y otros espacios, pero lo que más le gustaba en esa labor, como le pasa a toda persona absorbida enteramente por una tarea, era toparse con gentes decididas a seguir su camino: recorrer distribuidoras buscando películas que mostrar, programar ciclos ideales, hacer crítica, ver películas como unos locos y platicar en contra del tiempo, en eternidades de momentos estelares, acerca de los *padres* (en sus palabras, los directores más venerados), las divas (nadie como Greta Garbo) y las películas que podían o no conseguirse en las bodegas, pues en esa época no existían, eran impensables, las copias obtenidas en formatos de vídeo o por Internet.

Salcedo, pues, se hizo nuestra luz para la programación. Luego conoceríamos a Andrés Caicedo Estrella, quien nos visitó varias veces, viajando desde Cali; también nos hizo correcciones y dio indicaciones para una mejor programación. Había leído el primer número de nuestra revista, *Cine Club* (sacamos dos números, en los que hablábamos de películas de la cartelera, de maestros que empezábamos a admirar y querer, como Buñuel y Chabrol, y de la programación del Cine Club), y encontró un error en una crítica que se refería a la cro-



nología de las películas de Costa Gavras. Fue lo primero que me dijo cuando empezamos a hablar, con su tartamudeo incesante y su nutrida cabellera de apache –le encantaba esa película, *Apache* (1954), de Robert Aldrich–, en la que no salía mucho a relucir la huella del *shampoo*.

Un evento que organizamos, y que dio mucho que hablar en el país, fue la Primera Muestra Crítica del Cine Colombiano (1975), en la que se discutió ampliamente sobre la calidad y las posiciones políticas de los cineastas del llamado *cine de sobreprecio* –los cortometrajes que los exhibidores estaban obligados a proyectar junto con los largos extranjeros– y el *cine político* independiente, en 16 mm., que realizaban cineastas como Jorge Silva y Marta Rodríguez, Carlos Álvarez, Carlos Duplat y Gabriela Samper. Recuerdo que habíamos asistido a la casi totalidad del ciclo de historia del cine colombiano que por primera vez programó en 1973 la Cinemateca Distrital en su sede del Planetario, donde había surgido precisamente la idea de hacer algún día esa muestra crítica; nos parecía que la muestra había sido excelente, pero que faltaba discusión, debate, acerca de esa historia y de la actualidad de nuestro cine. Se hicieron presentes en esa muestra, alegando y expresando con enjundia sus puntos de vista, muchos realizadores y personas del oficio, ante un público estudiantil muy bravo, agresivo e intolerante. Allí conocí a Silva, Lisandro Duque y Gustavo Nieto Roa, a quien prácticamente insulté (que Dios me perdone por ello), y creo que a Carlos Mayolo, quien asistía con mucha regularidad a todos los cineclubes que este grupo dirigía –el de los *Diegos*–, pues tenía trayectoria en la exhibición de películas en los sindicatos de Cali, hacía parte del grupo del Cineclub de Cali y orientaba, con Patricia Restrepo, el *Cine Club Medvedkin*, que funcionaba en la Alianza

Colombo-RDA (República Democrática Alemana).

Mayolo era un animador constante de la causa cineclubística, la cual había impulsado con varios sindicatos de Cali; le encantaba hacer cine y hablar de cine con su proverbial verbo, lleno de ingenio e imaginación; muchas veces lo vi en esas presentaciones, además de que mi primer intento de escribir un guión lo hice con él. Lástima grande que su talento quedó finalmente baldío, pues nunca se ocupó de desarrollarlo cultivando su sensibilidad, teniendo alguna disciplina o rigor en su trabajo. Era literalmente una tromba, una locomotora eléctrica que nadie podía frenar ni ordenar, pero le faltaba más combustible, más alimento interior; una buena parte de su energía se desgastaba en las rumbas casi diarias, la droga y la publicidad, las cuñías cinematográficas, con las que ganaba muy buen dinero. Había conocido mucho antes que nosotros, con Hernando Guerrero, compinche suyo de toda la vida, a Hernando Salcedo, con quien le encantaba hablar: era un espectáculo completo ver y oír hablar a ambos intercambiando caballeroso humor bogotano y tosco, aunque muy ingenioso, humor caleño. A Mayolo, Andrés Caicedo y Luis Ospina, tanto el Cineclub de Cali como los de Bogotá les debían su entusiasmo, su pasión por el cine y la empecinada agresividad con la que defendían, al igual que Jorge Silva, la idea de unas películas nacionales liberadas de los clichés de la televisión, de las comedias baratas de Gustavo Nieto Roa, del miserabilismo y la pornomiseria, término que quizá acuñó el mismo Mayolo. Justo es confesar aquí que como cineclubistas le debíamos mucho, pues compartíamos con él ese criterio, muy distinto al de Hernando Salcedo, quien siempre fue muy condescendiente con la calidad de aquellas películas.

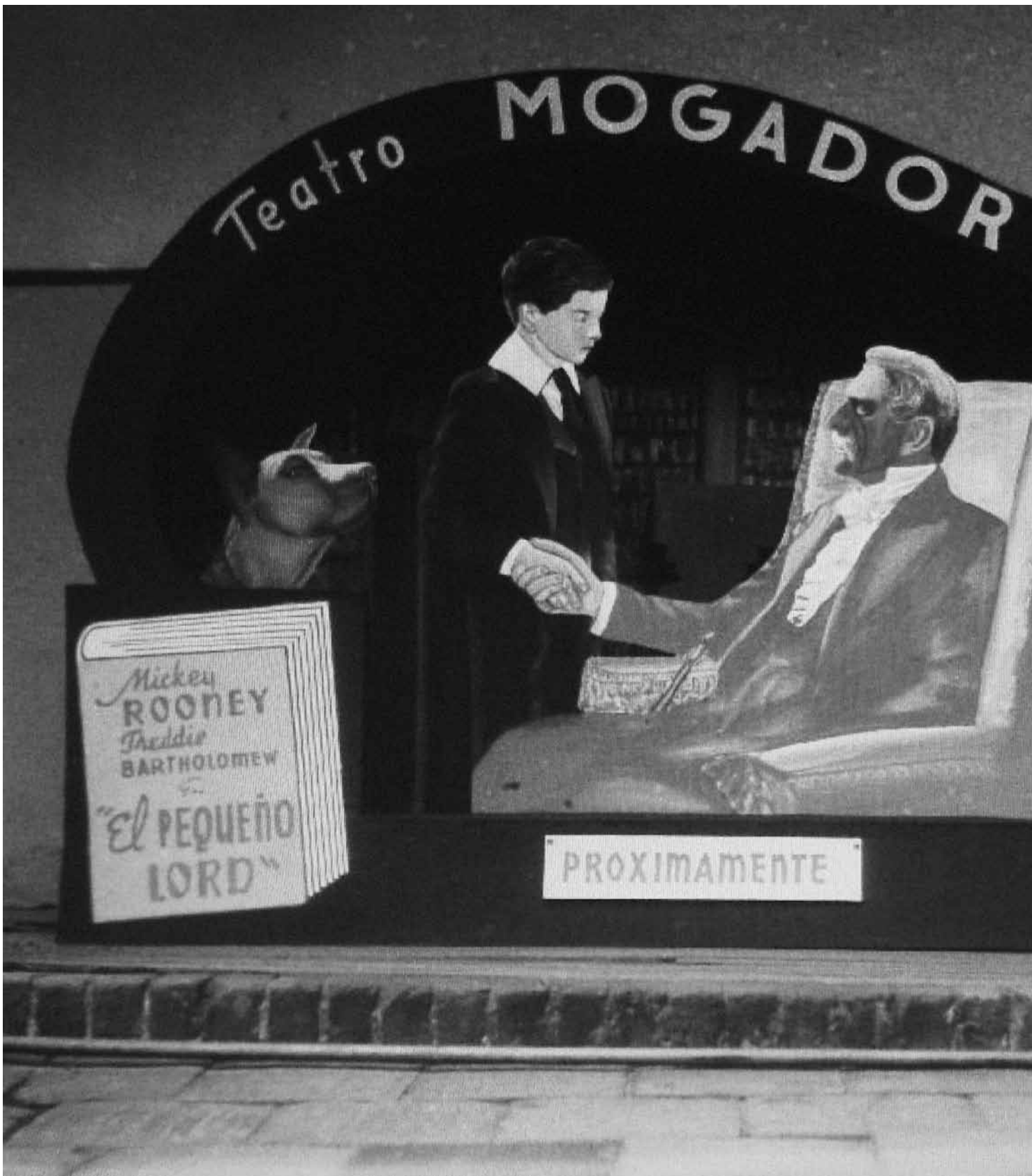
Hasta 1975 permanecimos, con los compañeros mentados, al frente del Cine Club de la Tadeo Lozano, el primer cine club universitario que hubo en Bogotá y que ha seguido existiendo, desconociendo por supuesto su pasado, pero con altibajos y largas pausas de inactividad. Iván Gómez, quien lo tuvo a su cargo hasta hace un tiempo, cuenta cómo la asistencia, cuando él lo dirigía, iba disminuyendo cada vez más (asistían entre ocho y diez estudiantes), y la Universidad reducía, a su vez, el número de funciones semanales.

El mismo grupo que teníamos, sin Arango ni Carrizosa, quien se había ya retirado de la dirección tiempo atrás, fundó el Cineclub de Bogotá en el Teatro Arlequín del tradicional barrio La Soledad. Allí fueron programados dos sendos ciclos dedicados, el primero a Antonioni y el segundo a la *nueva ola* francesa, muy extenso y completo. Publicamos dos materiales mimeografiados acerca de las respectivas temáticas, que todavía conservo entre mis papeles archivados. Cada sábado repartíamos críticas de las películas escritas por nosotros mismos. Presentamos también otros ciclos en diferentes salas: *nuevo cine alemán*, en la sede del centro de la Alianza Colombo Francesa, donde quien era a la sazón director de la sección cultural, Jean-Paul Margot, ahora profesor de la Universidad del Valle, el hombre más receptivo hacia proyectos de esta naturaleza que yo haya conocido en mi vida, ponía a nuestra disposición, siempre gratuitamente, la sala para cualquier iniciativa; este ciclo ofreció los estrenos en el país de las primeras películas de Fassbinder, Herzog, Kluge y Wenders. Además: *cine soviético* en Comfenalco, con los estrenos de varias obras clásicas del cine de los veinte, que la Cinemateca Colombiana no había podido exhibir porque era necesario hacer la traducción del ruso de los intertítulos; *nuevo cine norteamer-*

ricano en el Jorge Eliécer Gaitán, que dirigía el cineasta Manuel Franco Posse (q.e.p.d.), y otros. El Cineclub, cuyo público procedía primordialmente de la Universidad Nacional, se vio sometido a la quiebra debido a los paros estudiantiles y a que no acertamos en la programación de dos ciclos de cineastas ingleses, Richard Lester y Ken Russell, este último muy famoso en aquella época, pero que ya daba muestras de agotamiento. Organizamos en la Cinemateca Distrital en noviembre de 1976 un encuentro nacional de cine clubes, réplica del que Salcedo, García Márquez, Cepeda Samudio y Alberto Aguirre, director del Cineclub de Medellín, habían hecho en Barranquilla, a comienzos de los sesenta, cuando nació la primera Federación Colombiana de Cineclubes, la cual revivimos.

Yo, al haber sido elegido presidente de la Federación (1976-78), y teniendo la oficina de la misma compartida con la del Cineclub de Colombia (por esa razón veía por entonces a Salcedo todos los días), era partidario de una programación bien justificada, coherente, como lo había aprendido de él y de Andrés Caicedo, una actividad intensiva que se seguiría ramificando, expandiendo hacia un trabajo cada vez más coordinado con los demás cineclubes del país. Insistía igualmente en la necesidad de implantar el sistema de socios y no vender boletería, aspecto que Salcedo nos recalca cada vez que podía. Sin embargo, como mi posición no era compartida por los demás miembros del grupo, especialmente por Diego León Hoyos, quien además daba muestras tempranas de ceder demasiado en sus anteriores posturas críticas respecto al peor cine nacional y a las influyentes autoridades burocráticas del cine –de las que siempre, como Rojas, ha sido muy devoto e incondicional, expresiones culturales muy semejantes a la televisión comercial, para la







[ANUNCIO DE LA SALA DE CINE DEL TEATRO MOGADOR.
SADY GONZALEZ, COLECCIÓN ARCHIVO DE BOGOTÁ.]

cual pronto empezaría a colaborar gustosamente-, decidí retirarme del Cineclub, que al poco tiempo cerró sus puertas definitivamente en el Arlequín.

Antes de que ello ocurriera, Daniel Nieto, quien había sido profesor de radio y televisión en la Tadeo, al haber sido nombrado director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, nos había propuesto que nos vinculáramos a éste como docentes, dictando cursos teóricos que estuvieran íntimamente ligados a un cineclub. Así lo hicimos; se creó una electiva con cuatro grupos, para estudiantes de toda la Universidad, en la que se analizaban las películas presentadas semanalmente, a cuyas proyecciones podían asistir también estudiantes no inscritos en la asignatura. Los cursos eran dictados por los *tres Diegos* (sin la presencia de Jiménez) –palabritas que se prestan para una mala película mexicana de cuates cantantes de rancheras-, Sara Libis (q.e.p.d.) y Antonio Soriano, ambos también estudiantes de Comunicación de la Tadeo. La experiencia, que se prolongó, en mi caso, por un lustro, fue muy fructífera. En cuanto a programación, Salcedo me ayudó y logramos exhibir la totalidad del material interesante en 16 mm que poseían las distribuidoras en ese momento, básicamente Fox, Columbia, Bello Films, Mundial Films y Mundo Films, distribuidora de películas rusas. Ya no existen esas casas ni, prácticamente, ese formato, que era el utilizado en las universidades, los pueblos –grandes y pequeñas poblaciones en las que había salas de cine– e, incluso, las casas particulares, antes de que fuera posible ver películas con copias en video. Recuerdo haber visto con Andrés Caicedo y Patricia Restrepo obras de Fassbinder proyectadas en 16, en el apartamento de un conocido. Salcedo, ya entrado en años, cargaba a veces por la carrera

Séptima las cajas con los rollos de las películas de 16, para llevarlas a las sedes del Cineclub o a las dependencias de una flota, con el fin de enviarlas a una ciudad de provincia, cosas que por entonces también hacíamos todos los que trabajábamos en los cineclubes.

La Pedagógica tiene el mérito indiscutible de haber sido la primera universidad de Colombia en entender a fondo la necesidad de que el cine sea tratado académicamente con respeto y estudio disciplinado, de manera sistemática, permanente, relacionada con exhibiciones cineclubísticas constantes y no simplemente como un curso de educación continuada y libre, o parte del pénsum de una carrera, sino con todos los derechos de cualquier otra asignatura, aunque electiva, abierta para la totalidad de los estudiantes de las diversas carreras. Hasta entonces, otras universidades habían ofrecido cursos de cine, como ya señalé, pero de modo inconstante y esporádico, o como materia de currículo, sin autonomía y sin interdisciplinación, algo que cuenta mucho para el cineclubismo. Con el paso de los años, he comprobado que éste se hace mucho más interesante si participan gentes de distintos estudios y ocupaciones, no sólo especialistas en cine, aunque tal afirmación parezca desvirtuar las orientaciones de Delluc. En la práctica, el arte es para todo el mundo y todo el mundo debería tener el derecho a aprender de ello y de cine; además, el cine está relacionado con muchas cosas, aunque si en un cineclub no hay lugar para el cine como tal, para lo que le es propio como arte, no se hace nada constructivo.

Para completar datos sobre mis propias gestiones cineclubísticas, debo indicar que fundé y dirigí el Cineclub de la Cinemateca Distrital (1977), en el que la idea era programar ciclos de maestros norteamericanos de todos los tiempos. El cineasta Luis Alfredo Sánchez y Diego León Hoyos protestaron ra-

biosamente ante la dirección de la Cinemateca, por cuanto uno de los ciclos era el de Joseph L. Mankiewicz, *–el hombre más inteligente de Hollywood*, en palabras de Godard–, ciclo que incluía la odiosa y combatida *Cleopatra* (1963) que por poco hace quebrar a la Fox y que a mí me sigue pareciendo una película muy decente. Un cineclub debía ser para ellos más descomplicado e informal (¡nada más absurdo que matarse la cabeza hablando sobre cine gringo!), y a la vez, más comprometido, según Sánchez, con las causas sociales (¿?). Como resultado de esas protestas, debí de nuevo retirarme de otro frente de trabajo en el cineclubismo.

El auge del cineclubismo de los setenta llegó hasta varias entidades públicas y privadas, como el Incomex y la Corporación Colombiana de Turismo, en las que esta actividad corrió a cargo de Sara Libis, Lisandro Duque y el suscrito. También en el Colegio Inem de Kennedy, que nos invitó a Hernando Salcedo y a mí a coordinar un trabajo con los profesores que produjo resultados interesantes, pues éstos deseaban que su pedagogía con los alumnos tuviera en el cine una expresión básica, tentativa con la que prefiguraron métodos de enseñanza que hoy en el mundo siguen teniendo mucha vigencia, tal vez más que nunca si se piensa en la ligazón del séptimo arte con la televisión, con unas técnicas de video cada vez más masificadas de circulación en la red, y con los mismos celulares habilitados para hacer grabaciones. Este público del Inem era muy receptivo e inquieto.

EL CINECLUB UNIVERSIDAD CENTRAL

Jaime Acosta Morales, bogotano que había vivido un tiempo en Cali, era amigo de Andrés Caicedo, con quien había compartido pasiones en el Cineclub de Cali. Una vez en Bogotá de nuevo, se encontró con un ambiente favorable para esta clase de actividades en la Universidad Central, cuyo rector, Jorge Enrique Molina (q.e.p.d.), un liberal para quien no eran extraños el arte ni la literatura, estaba interesado en ello, en crear un cineclub. La Universidad tenía y sigue teniendo varias sedes; la Rectoría y las oficinas de los directivos quedaban, por esa época, en una vieja casona restaurada de la carrera 15, entre calles 24 y 25. La construcción tenía algo de sombrío y misterioso, muy apropiado para las inclinaciones de Acosta, educado por el escritor caleño en el culto a los vampiros y a los monstruos fatales, del que tanto alarde hacía Carlos Mayolo, otro buen amigo de éste.

El impulso propulsor corrió por cuenta, no sólo de Molina, sino especialmente de Álvaro Rojas de la Espriella (q.e.p.d.), director del Departamento de Humanidades y Letras, personaje de mucha altura, amante del teatro, el cine, la música y la literatura, todo un lector y un educador nato, un hombre cuyas metas en educación superior eran las que deben ser, tan distantes de lo que uno observa habitualmente en las universidades colombianas. Así fue como nació, en 1975, el Cine Club de la Universidad Central, cuya primera sede fue el auditorio de Radio Sutatenza (ahora *Crisanto Luque*), el mismo donde funcionaba el Cineclub de Colombia. Las presentaciones eran los sábados por la tarde, luego la gente más cinéfila de Bogotá hablaba de un *doble* para ese día, el *sabbat* del descanso para el séptimo arte: por





[INTERIOR DEL RADIOTEATRO SUTATENZA, REVISTA PROA, NO. 121, 1958.]

la mañana, Cineclub de Bogotá en el Arlequín; por la tarde, el de la Central. Acosta programó de acuerdo con el gusto de Caicedo, lo que para el público capitalino era toda una novedad; películas de directores independientes, obras malditas, vedadas y marginales dentro de la exhibición, filmes de horror y terror, ciclos de directores no tan queridos o conocidos por Salcedo, De la Vega y Martínez, empezaron a poblar esa cartelera. Gentes desarraigadas, desaliñadas y salvajemente rebeldes hacían su irrupción violenta, declarándole la guerra a la paz de Sutatenza. Ello no excluía la difusión de la obra de maestros amados por todos, sin excepción; de hecho, el Cineclub se inició con un ciclo de Pasolini y presentó otro muy completo de Bergman.

Las críticas impresas, mimeografiadas, que se repartían eran de la autoría de Caicedo o tomadas de alguna revista española o peruana, como *Hablemos de Cine*, publicación en la que él colaboraba, además de estar muy relacionado con críticos españoles como Desiderio Blanco, Miguel Marías y Ramón Font, quienes también colaboraron o estuvieron siempre dispuestos a hacerlo en *Ojo al Cine*, la revista del Cineclub de Cali, que llegó hasta el número cinco, antes del suicidio del novelista de *¡Que viva la música!* En eso consistió la *revolución* cineclubística de la Central: un nuevo gusto, otra manera de ver el cine, otro género de crítica, hacían su aparición en la ciudad. Uno podía no estar de acuerdo con Caicedo en muchas cosas, pero es indudable, para mí, que fue un excelente crítico, alguien que se

ocupaba en profundidad del *cómo* están hechas las películas, y vibraba, como Salcedo, en su amor al cine por todos los poros. Aunque no parecía, era, en medio de su predilección por las rumbas (en las que muchas veces lo vi solo, a ratos llorando, apartado en un rincón, pegando los oídos a un bafle, escuchando la música de los *Rolling Stones*, siguiendo atentamente la letra de las canciones y acariciando fervorosamente las carátulas de los discos) y los barbitúricos, un hombre muy disciplinado; era un lector vehemente, leía varios libros a la vez; hacía consideraciones incluso filosóficas sobre el cine, acerca del cual sentía una curiosidad insaciable. Quería escribir y dirigir películas, de lo cual son una muestra *Angeli-ta y Miguel Ángel* (1971) –su única realización cinematográfica, inconclusa– y su infructífero viaje a Hollywood para presentarle proyectos al productor y director Roger Corman, quien lideraba proyectos de terror y misterio en la American International Pictures, la casa que consagró al sobrenatural Vincent Price en sus cadavéricos y lúgubres papeles.

Por aquel tiempo, Andrés Caicedo, viendo justamente el auge cineclubístico de la ciudad –que para muchos caleños, *paisas* y costeños, no es muy recomendable, víctimas de un regionalismo hoy promovido desde las altas esferas del propio Ministerio de Cultura, prevención que para mí no deja de ser una insana estupidez, la misma que echó por tierra la señera visión política integracionista de Simón Bolívar–, decidió instalarse en Bogotá, en La Macarena, unas pocas cuerdas arriba de las Torres del Parque de Salmona, donde tenía varios amigos. Asistía con cierta asiduidad a las sesiones de los dos cineclubes de los sábados e iba a veces a las salas comerciales de cine con algunos de nosotros. Con él y otras personas volví a ver en el Metropol de la 24 –una sala desagradable, cuyo local es hoy

pasto de las ratas y de uno que otro concierto de rock– *El Cid* (*Cid*, 1961) de Anthony Mann, el *Supermán* de Hollywood que nos fascinaba por sus espectaculares movimientos de grúa, y conocí, en el antiguo Alpha 2 de la 72 con Caracas, antes María Luisa y hoy una lavandería, el gran *Julio César* (*Julius Caesar*, 1963) de Mankiewicz, un director que ambos estimábamos sobremanera. Durante la proyección, Caicedo exclamó: ¡*Mirá, ve, qué diálogos tan chéveres! Fueron escritos por Shakespeare*, le repliqué, emocionado y un tanto indignado, pues esa obra es sagrada para mí.

El Cineclub Universidad Central, tal como ha sido rebautizado en los últimos años, tuvo después otros directores: Patricia Restrepo (1978-90), quien inició las publicaciones, ha escrito guiones, ha realizado cortometrajes y series de televisión; José Luis Cruz (q.e.p.d. 1991-92), periodista de *El Espectador*; Julio Hernán Contreras (1992-95), egresado de Filología de la Nacional y de la Escuela de Cine de Córdoba, Argentina, director de cortometrajes, quien escribe actualmente guiones de largometraje y realiza documentales; Mauricio Durán (1996-2003), veterano cineclubista y crítico, profesor en la Nacional, los Andes y la Javeriana, arquitecto e investigador, e Iván Acosta Rojas, comunicador social, fotógrafo profesional, realizador y docente del nuevo Departamento de Cine de la misma Universidad, quien es hoy en día el director, idóneo continuador de la muy buena labor de sus antecesores.

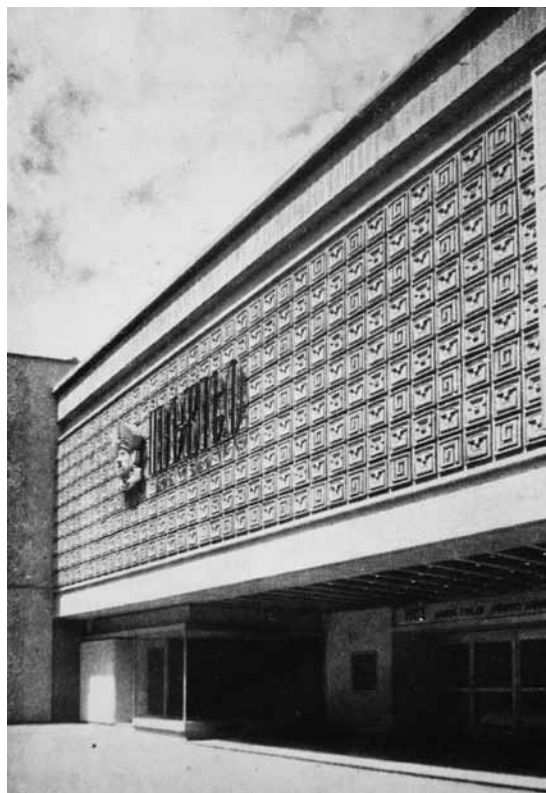
La lista de publicaciones del Cineclub Universidad Central es larga y sustanciosa; ningún otro en Colombia puede preciarse de una productividad semejante: *Función Social de los Cine-Clubes*; *Los medimetrajes de Focine*; *Diego León Giraldo, el cine como testimonio*;



*Cine norteamericano; La Nueva Ola, de la crítica a la realización; Wim Wenders, El arte del movimiento; Rainer Werner Fassbinder, Andrei Tarkovski, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, y Movimientos y renovación en el cine*⁵.

Una época muy productiva de este Cineclub fue la de Contreras y Durán, puesto que ambos, con riguroso criterio, hicieron todo lo que estuvo en sus manos por fomentar la formación a través de cursos, seminarios, ciclos compactos y dichas publicaciones, sendos números de los llamados *Cuadernos de Cine*, dedicados a las temáticas y obra de los cineastas privilegiados en la programación, números que contenían el producto de las reflexiones críticas de los ciclos-seminarios, cuyas conferencias y escritos estuvieron a cargo tanto de Durán como de otros críticos. Todo ello se distinguió por un alto nivel intelectual y un compromiso muy visceral con la misión del cineclubismo por antonomasia. Siendo Durán el director, la Universidad adquirió la sala Azteca, como ya lo había hecho con el Teatro México, una de las salas más hermosas y mejor construidas de Bogotá, en su momento Premio Nacional de Arquitectura. Estas dos salas fueron cerradas por la desaparecida distribuidora-exhibidora Películas Mexicanas (Pel Mex), liquidada debido a la crisis de la industria mexicana suscitada a finales de la década del ochenta. El Azteca, hoy sala Fundadores, se convirtió, hasta el presente, en la sede para dos proyecciones diarias de películas, lo que acerca más este Cineclub al concepto europeo de sala de arte o sala independiente, alterna, puesto que los verdaderos cineclubes, según las tradiciones reseñadas antes, limitan su acción a una o dos presentaciones semanales para los socios, sin venta

⁵ Para una mejor información sobre los años de estas publicaciones y números atrasados, comunicarse con ucineclub@yahoo.com



(TEATRO MÉXICO/AZTECA. REVISTA PROA, JULIO 1959, NO. 128, PP. 14-15.)

de boletería al público, siendo entre nosotros esta última característica distintiva solamente de instituciones del pasado como el Cineclub de Colombia y el Cineclub de Medellín, pues nunca más se ha vuelto a poner en práctica.

La definición de Cinemateca para esta clase de programaciones y periodicidades, de la que en el país se ha abusado con creces, es errónea, como decía más arriba. Las cinematecas, no sobra repetirlo, son archivos fílmicos con una sala; su labor es preservar películas, junto con un ejercicio formativo continuo del público. Ninguno de estos dos rasgos ha sido aplicado por muchas salas que aquí son llamadas así, a secas, cinematecas, a pesar de que casi todas ellas no disponen de un archivo fílmico ni llevan a cabo actividades educativas, lo que hace parte ineludible del concepto de cinemateca como tal.



(TEATRO BOGOTÁ RESTAURADO POR LA UNIVERSIDAD CENTRAL, 2012. FOTOGRAFÍA: MARGARITA MEJÍA – IDPC.)



Iván Acosta, coordinador de Extensión del Departamento de Cine de la UC, sigue desarrollando en el Cineclub una intensa actividad, que se perfila ahora como cada vez más atractiva e interesante, a pesar de que el público ha disminuido por las obvias razones del empleo que hace ahora la mayoría de la gente de los adelantos tecnológicos. Gracias a sus gestiones, la sala Fundadores es, hoy por hoy, con la Cinemateca Distrital, el principal punto nacional de discusión sobre el cine colombiano y el principal escenario de formación de públicos de Bogotá. El Cineclub, infortunadamente, por políticas de la Universidad, dejó de producir publicaciones, aunque no ha abandonado la realización permanente de cursos, seminarios y talleres. Los ciclos que exhibe, sin embargo, ya no son tan rigurosos y coherentes como lo eran en los tiempos de Acosta, Restrepo, Contreras y Durán.

La Universidad adquirió además, hace unos años, el antiguo cine Bogotá, destinado a la vida musical, y nada menos que el Teatro Faenza, una de las salas *art nouveau* más hermosas e históricas de la ciudad, en buena hora salvada de la ruina, planeando transformar, según sus directivos, la calle 22, de la 5ª a la 7ª, en un corredor cultural, con salas para toda suerte de actividades culturales, cafés para tertulias, librerías y galerías, plan para ejecutar hacia el futuro con la Alcaldía y otras entidades. Sin embargo, poco o nada se ha avanzado hasta ahora en un excelente proyecto de tales características.

OTROS CINECLUBES UNIVERSITARIOS

Un florecimiento del cineclubismo universitario se hizo sentir, como se ha visto, en la segunda mitad de la década del setenta. Otra

universidad en la que se abrió la posibilidad para un Cineclub, *El Foco*, fue la Javeriana, donde también se disparó un interés poco común para el cine alemán de entonces, según la iniciativa de sus gestores, Gilles Charalambos y Alejandro Hernández, entonces estudiantes de Comunicación. Más tarde, en los ochenta y comienzos de los noventa, gracias a la gestión de Gustavo Valencia, director de la extinta sección de cine del Instituto Goethe, las películas alemanas en formato de 16 mm, las del archivo nombrado más arriba, van a invadir, literalmente, casi todas las universidades; Valencia, hoy coordinador del Foro Latinoamericano de Cine, se propuso conseguirlo y lo hizo, convenciendo a muchos grupos organizados en cine clubes, casi todos de existencia muy pasajera, de lo acertado de acoger sus propuestas en cuanto a unos filmes que se prestaban gratuitamente, como todo el material de embajadas, conteniendo títulos del mayor relieve.

1993 fue el año del nacimiento del Cineclub de la Universidad Externado de Colombia, que sigue existiendo hasta hoy. Su director ha sido, desde 1997, Mauricio Laurens. En 2008, para conmemorar sus quince años, el Cineclub, dependiente del Instituto de Estudios Interdisciplinarios, antes de Extensión Cultural de la Facultad de Comunicación Social y Periodismo, publicó el libro *Enfoques de película*. Los ciclos han sido, ante todo, temáticos: *Periodismo en el cine*, *Arte y libertad*, *Relaciones de pareja*, etc.

La Universidad de los Andes fue concebida por sus fundadores, encabezados por Mario Laserna, como un gran centro de educación humanística, y lo fue verdaderamente; en sus primeros años, la Universidad formó profesionales de vastos intereses e inquietudes, independientemente de sus estudios especializados, con una riqueza de miras que pocas veces se ha visto en el país. Allí ha habido ex-

perencias cineclubísticas, pero no han tenido mayor vuelo. Hoy los directivos del claustro enfocan más sus lineamientos hacia aspectos tecnocráticos alejados del humanismo de Laserna, conocido de Hernando Salcedo, quien dictó allí, en la Javeriana y en la Nacional –a esta última se vinculó debido a la propuesta de Marta Traba, quien era directora de Extensión Cultural– los primeros cursos de cine universitarios del país, siendo estos directivos más proclives a las competencias de las ciencias exactas, la tecnología, la tecnocracia y los modelos profesionales neoliberales de rendimiento económico y rentabilidad. Lástima grande. Uno de los cineclubes de los Andes que hizo cosas no tan intrascendentes fue *La Linterna Mágica*, que llegó a organizar festivales internacionales de cine y vídeo.

Durante los ochenta florecieron asimismo cine clubes universitarios como los de las universidades Incca y Autónoma; el primero conducido por Aristóbulo Romero y Luis Orlando Aguilera, ahora radicado en España, y el segundo por Ascanio Tapias.

La Universidad Nacional ha sido siempre, como le corresponde a su papel de Alma Máter líder en el país, la que mayor número de cineclubes ha tenido en su sede de Bogotá. Ya en los años sesenta⁶ y setenta, un grupo como *Ocho y medio*, al que pertenecía Lisandro Duque, había plasmado en ciclos, foros y pequeñas publicaciones un espíritu crítico, unas ansias de conocimiento y divulgación

⁶ Vale la pena agregar un antecedente extremadamente importante en este sentido, que no menciona el autor, que es el *Cineclub Universitario*, surgido en la Universidad Nacional y animado desde el comienzo de la década de los 60 por Abraham Saltzman, colombiano recién graduado en el IDHEC de París en estudios cinematográficos. Este cine club contó con el apoyo de la Embajada de Francia, y era asiduo de sus sesiones Camilo Torres, para entonces edecán de la Universidad Nacional. Funcionó en el cine cataluña, ubicado en la carrera séptima con calle 50. (N. del E.)

del cine⁷. Pero fue en la década del noventa cuando se dio el más grande florecimiento de colectivos cinéfilos en esta Universidad. Entre el 92 y el 97 existió el Colectivo de Cine Clubes de la misma, patrocinado por la Dirección de Bienestar, que publicó un número de la revista *Alucine* –el segundo quedó listo para la impresión, pero nunca salió–, y otros dos de *Caja de sueños*, que sus integrantes lanzaron en el Festival Internacional de Cine de Cartagena. Estos cine clubes eran: *Mugre al Ojo*, el mismo nombre de un grupo de producción cinematográfica de los setenta, que proyectaba mucho cine alemán (Wenders, Fassbinder) en la Facultad de Medicina y luego en Economía; *El Bombillo*, guiado por los estudiantes de Antropología y Sociología, Rito Alberto Torres, Jairo Cruz y Augusto Bernal, que estuvo activo entre 1980 y 1995, presentó innumerables ciclos de cine francés, organizó cursos y talleres, y divulgó en disquetes que se repartían gratuitamente, junto con *Mugre al Ojo*, el libro *El Cine Club como herramienta de formación cinematográfica*, del italiano Renzo Cota; los cineclubes *Bacatá* y *Glauber Rocha*, también de Sociología; *Quimera* de Cine y Televisión, carrera creada en 1988 como parte de la Facultad de Artes; los cineclubes *Chaplin* y *Estanislao Zuleta*, de la Facultad de Derecho, *La Luciérnaga* de Biología, y *Cristales de Tiempo*, promovido por estudiantes de Antropología, aunque hacía presentaciones en Sociología. También en la Facultad de Ciencias Humanas existió el Cine Club *El Ojo Mágico*.

Gran nervio de este movimiento fue César Cortés, también estudiante de Antropología,

⁷ El cineclub *Ocho y medio* de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional fue fundado en 1965 y contó con el acompañamiento permanente de Martha Traba y la asesoría de Gabriel Izquierdo y Hernando Salcedo Silva. Realizó actividades masivas inclusive por fuera del recinto universitario. Además de Lisandro Duque, fueron cercanos a este cine club Jorge Silva y Martha Rodríguez, así como Carlos Álvarez. (N. del E.)





(LOGO DEL CINECLUB ALBERTO ALAVA.)

quien hizo parte de *El Bombillo*, *Mugre al Ojo* y la Cinemateca de la Universidad, fundada por el cineasta Roberto Triana, Torres y Cruz. Cortés no sólo fomentó la integración de los cine clubes dentro de la Universidad, sino a nivel nacional, con grupos semejantes de Barranquilla, Cartagena y Cúcuta, tentativas que dieron lugar al nacimiento de la Asociación *La Iguana*, que ahora preside Iván Acosta. Asimismo, ha sido el mismo Cortés un afiebrado de las publicaciones, los cursos y los talleres, extendiendo su actividad a una muy avanzada primera década del nuevo siglo, en la que ha descollado dentro de la Nacional otro cineclubista, Armando Russi, estudiante de Cine y Televisión, quien desde 2002 hasta hoy dirige el Cine Club *El Grito*, que ha presentado muchos ciclos con buen criterio, mucho aliento cinéfilo e incansables esfuerzos por despertar la reflexión sobre el cine.

Desde 1983 hasta hoy, ha venido funcionando ininterrumpidamente en la Facultad de Ciencias Económicas de la Nacional el Cineclub *Alberto Alava*, el segundo más antiguo del medio universitario en Bogotá. Ha publicado tres números de la revista *Gajes del Cineclubis-*

mo, llevando a cabo además eventos formativos. Fuera de los estudiantes de esta Facultad, han colaborado en el *Alava*, dirigido por Yimmy Restrepo, Andrés Fuerte, Luis Fernando Medina, Tatiana Ramírez y Juan José Rincón, personas de literatura, y el mismo Cortés. Ha sido éste un trabajo perseverante y firme que merecería más difusión e interés por parte de todo el público cinéfilo de la capital.

César Cortés es la única persona en Colombia que, junto con un grupo de trabajo más amplio, puede preciarse de haber editado dos libros sobre el cineclubismo y estar preparando el tercero. Se trata de la serie *Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes*, editado por Ediciones Pluma de Mompox (Mompós, la vieja población de departamento de Bolívar), con la colaboración de la Universidad de Cartagena y la dirección editorial de la Asociación francesa Cin-Co, "Cinéma et Coopération" (Román Borre, Cortez y Niño Jiménez, 2009)⁸. En el relato titulado *La imagen que mece la cuna*, del segundo volumen, evoca así lo que fueron los comienzos de su relación con el cine:

En años anteriores, casi todos los que en alguna ocasión estuvimos de paso o vivimos en pueblos pequeños, fuimos testigos, por primera vez, de un hecho que a todos dejaba atónitos: al aire libre, sin techos ni muros, de entre las sombras, surgían danzantes, como ignotos fantasmas de los sueños –proyectados sobre sábanas de aparente blancura que eran mecidas por el viento– figuras

⁸ Lamentablemente, Cortés (quien firma como "Cortez" en sus escritos) no dispone de ningún ejemplar del Tomo I; de hecho, me facilitó para esta publicación únicamente los archivos del II en pdf, puesto que tampoco posee ya ejemplares publicados del mismo. Típico descuido de cineclubistas, no muy aficionados al orden; si hubieran conocido a Hernando Salcedo Silva, el hombre más ordenado y organizado que he visto en mi vida...

y personajes que tiempo después identifiqué en algunas obras maestras del cine; la función se desarrollaba invariablemente después de las siete y antes de las diez, porque luego todo volvía a la normalidad: “se iba la luz” y la natural tiniebla se apoderaba del campo. Proyectaban, casi siempre, filmes de la época dorada del cine mexicano, de guerreros samurai, cine argentino y del oeste; los niños de ese tiempo aprendíamos primero a pelear con pistola y espada que a hablar, porque a uno no se le quedaban los diálogos del cine japonés sino las amenazas del mexicano o del oeste. Eran películas en blanco y negro, más bien como sepia y amarillo, que se deslizaban suavemente sobre las sábanas produciendo en los espectadores animadversión, odio, quizá amor o indiferencia, pero acompañados, eso sí, de murmullo y gritos (p. 9).

A mediados de los noventa, el Cineclub de la Universidad Libre, dedicado, como otros, a las presentaciones de cine político, publicó una serie de cuadernillos relacionados con dicha temática.

En Unitec, donde, en honor a la verdad, existió el primer programa académico de formación tecnológica, hoy universitaria, la Carrera de Cine y Fotografía, así llamada en ese entonces y fundada en 1980, existió un cineclub entre 1989 y 2002, dirigido por el profesor José Ignacio Jiménez, con la particularidad de que era un componente obligatorio en la formación de los estudiantes, a quienes se les exigía un determinado número de horas de asistencia a las presentaciones y foros para poderse graduar, aunque podían asistir también todos los interesados. Jiménez instituyó, con muy buen criterio, esa práctica, la de los foros,

tanto más útiles cuanto se dirigían a personas que se educaban para el oficio audiovisual, y que se hacían ya en muy pocos cineclubes. Un trabajo comparable ha hecho en la Universidad Manuela Beltrán, donde hay estudios del mismo carácter, el docente Ricardo Méndez, antes vinculado a Unitec, quien también ha dirigido en la Manuela la revista *Connotaciones*, que da cabida a textos sobre maestros del cine universal y directores nacionales, y a los ciclos que se presentan en el cineclub.

OTROS CINE CLUBES INDEPENDIENTES

Cuando Jaime Acosta se retiró de la dirección del Cine Club de la Universidad Central y yo del grupo del Cineclub de Bogotá, ambos nos unimos a Patricia Restrepo para fundar el Cine Club Méliès, cuya sede fue el teatro Arte de la Música, antiguamente Comedia y hoy Teatro Libre de Chapinero. El Méliès tuvo el mérito de exhibir en la capital la segunda muestra ambiciosa de cine cubano (la primera había tenido lugar en la Cinemateca Distrital), que cautivó a un público multitudinario. Las cosas iban muy bien allí, los planes que hacíamos eran muy tentadores, pero nos tocó la fatalidad en forma de gritos e insultos alevos de un proyccionista que acostumbraba a apagar las luces antes de que terminaran las introducciones orales a las películas; las directivas del teatro, dependiente de una Fundación que presentaba estupendos recitales clásicos de música de cámara, fundada por el clavecinista Rafael Puyana, de fama mundial, le dieron la razón a dicho proyccionista. Este cineclub tuvo un receso y se reactivó más tarde en otras salas, como la Cinemateca Distrital, coordinado por Restrepo y Andrés



Marroquín, ahora director de telenovelas y dramatizados en Caracol TV. En la sala mencionada, fue sustituido por el llamado Cineclub Hollywood, orientado por Carlos Marín, frecuentado por un público masivo atraído por los *ganchos* esnobistas y comerciales que allí se presentaban, modelo de negocio *cultural* que en Colombia ha venido proliferando desde entonces, aunque hoy por hoy la situación del cineclubismo es tan crítica que ni siquiera florece como actividad lucrativa.

El mencionado cineclubista Jaime Acosta, director de la distribuidora independiente Kalligari Films, básicamente de cine latinoamericano e internacional en vídeo, creó o colaboró en varios otros cine clubes: *La Linterna Mágica* (1973-74), que tenía como sede una pequeña sala en la sede de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de La Candelaria, casa colonial hoy remodelada; Cineclub Banco Ganadero (1974-78); Cine Club Cinematógrafo, que funcionó en el auditorio de Comfenalco y estaba dirigido a miembros de los sindicatos de la Empresa de Teléfonos de Bogotá, la Caja Agraria y varios bancos; y Cineclub Santa Fe de Bogotá (1982-1990), para empleados del Banco Cafetero, el Icfes y la Contraloría General de la República. Además, al finalizar la década del ochenta, fue fundador y director del Departamento de Cine del Centro TPB (Teatro Popular de Bogotá) y, más recientemente, director de la Cinemateca de la Universidad Nacional durante dos años (2007-2008), la mejor época de ésta, con la programación más selecta y gratuita, charlas, conferencias y discusiones.

Mauricio Durán, de quien también hablamos ya, otro veterano cineclubista, investigador y crítico, actualmente profesor del departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, de la Universidad Javeriana, condujo, entre 1981 y 1983, el Cineclub de la Cinemateca Distrital, acompañado, por Mauricio Bonett y Al-

fredo Molano, quien había estado con Acosta en *La Linterna Mágica*.

Cuenta César Cortés:

El año 1983 marcó la apertura del Centro Comercial Granahorrar (hoy Avenida de Chile, con más salas), donde se ubicaron dos salas de cine. Desde el principio comenzó a trabajar allí el Cine Club Gente de Cine; luego, un poco más tarde, vendría Ulrika; el trabajo de estos grupos fue generando el ingreso de una gran cantidad de público a películas que las exhibidoras tenían ‘olvidadas’ o arrinconadas. Estos cine clubes se encargaron de rescatar obras que ni las compañías distribuidoras ni los encargados de promoción de las mismas sabían que tenían, ya que era usual por esos años comprar títulos como “Rambo” y les ‘encimaban’ 8 o 9 más en un paquete que casi siempre era adquirido a ojos cerrados, filmes sin promoción o baja asistencia en los circuitos comerciales que eran vendidos ‘por si acaso’. El trabajo de estos cineclubistas fue rescatando obras olvidadas y redimiendo otras, trabajo que fue aprovechado con el tiempo; por citar una empresa, en Cine Colombia, luego de unos años, se comenzó a denominar las mencionadas salas como de ‘cine arte’ (p. 10).

Gente de Cine, Arte y Cultura, denominación completa de este Cineclub, estuvo dirigido por Alejandro Hernández y Consuelo Tapiero.

Cortés sólo equivoca en una cosa y es en el hecho de que los *Rambos* eran producidos por una de las grandes casas norteamericanas, con seccional de distribución en Colombia, casas que no hacen este tipo de adquisiciones pues traen al país, simplemente, lo que les pertenece en cuanto a producción y de-

rechos en propiedad. Cine Colombia lo hacía con películas europeas que no le pertenecían en propiedad, pues las adquiría solamente en distribución, pagando los derechos de explotación por un tiempo establecido en contratos, puesto que no eran de su propiedad, como sí sucede con el material de las llamadas *majors*, agrupadas en la Motion Pictures. Son éstas dos formas de distribución diferentes que siguen estando vigentes, aunque ahora existen también los contratos de distribución por muy poco tiempo o la mera exhibición de un material de cuya distribución se encargan los mismos productores, como sucede con ciertas películas nacionales. Actualmente, los distribuidores también alquilan películas recientes en el formato de DVD, a veces de una muy deplorable calidad.

Dichos mecanismos de circulación de películas propiciaron en Colombia la existencia de compañías nacionales independientes, ya desaparecidas, que traían muy buen cine: Francia Films del Caribe, casa muy querida por mí y que hizo muchísimo por el cine en el país, programando, por ejemplo, un ciclo anual de cine francés; Mundo Films (después Nova Films Arte), United Producers, Asocines, International Films, Rodó Films, que sustituyó a la Organización Rank, y otras. En ellas hubo grandes colaboradores del cineclubismo, lo mismo que entre la representación de las *majors* norteamericanas; Jaime Yosef, catalán, gerente de Metro, luego de la antigua Cinema International Corporation, embrión de United International Pictures, y más tarde de Warner Bros., y el citado ya Maitland Pritchett, australiano, gerente, primero de United Artists (q.e.p.d.; qué excelente casa ésta, lástima grande que ahora es una simple división de la Metro, sin producción alguna, sólo con títulos de vieja data), y luego, por mucho tiempo, de UIP, fueron personajes que hicieron bastante

por el cineclubismo, distribuidores generosos, afables, que amaban el cine y siempre buscaban la forma de ir más allá del mero afán de rentabilidad.

Volviendo al punto tocado por Cortés, así nacieron entonces las presuntas “salas de cine-arte” de exhibidores comerciales que hoy, valiéndose de todo un malentendido, pues tal clase de empresas cuenta con muy poco o ningún criterio para hacer algo así (para ellas cualquier cosa puede ser “arte” o no serlo, con tal de que rinda en la taquilla), con el apoyo de la política cinematográfica del Estado, han venido a ocupar el lugar, prácticamente, de las verdaderas salas alternas, programadas por conocedores y con una mirada no reducida a los factores comerciales. Babilla Cine y Cineplex, casas distribuidoras colombianas, y las salas de Cinemanía, por ejemplo, parecen tener una opción preferencial por el “buen cine”, pero sólo desde la óptica comercial, que genera muchos equívocos e incluso aberraciones. No obstante, para las autoridades cinematográficas, las de Proimágenes y el Ministerio de Cultura, estos propósitos son mucho más confiables que el de esas salas alternas (cuando son manejadas con criterio, cosa que rara vez ocurre en el país) y los cineclubes que todavía tratan de ser fieles a los patrones de Delluc, Vicens y Salcedo, de los cuales quedan muy pocos.

También en esa década ofrecieron a los bogotanos una programación interesante los cine clubes *Latino* y *Cine Ojo*, este último conducido por el mencionado Alejandro Hernández; el ya mentado *Ulrika*, dirigido por los hermanos Javier y Alejandro Rey, y Fernando Rodríguez, y *Fellini*, orientado por Jorge Sánchez, quien centraba los ciclos en la cinematografía italiana. Este último tuvo su sede en el Teatro Trevi, propiedad de Cine Colombia, situado en la carrera 13, entre calles 46 y 47.



Es preciso destacar que Javier Rey y el Cineclub *Cristales de Tiempo* de la Universidad Nacional, del que se hablaba más arriba, iniciaron la exhibición crítica de cine en las cárceles, sentando el precedente de lo que sería el proyecto *Cine al Patio*, consistente en cursos y talleres de apreciación y realización que quien esto escribe dirigió entre 2001 y 2009, también bajo los auspicios de la Universidad Nacional, en varios establecimientos carcelarios del país, con la colaboración del Inpec, egresados y estudiantes de varias universidades; elementos sobresalientes en el curso del proyecto fueron la realización de cinco documentales, tanto sobre el proyecto como sobre internos –historias de vida–, y la publicación de dos números de una revista, con textos tanto de formadores como de internos, que llevaba el mismo nombre, *Cine al Patio*⁹.

Junto con *La Salita*, dirigida por Marta Triana, que estaba abierta varios días a la semana en un espacio de la calle 24 (se presentaron allí ciclos de cine cubano, películas de Siglo XX, la distribuidora que Carlos Álvarez y Hernando Salcedo habían asociado a la Cinemateca Colombiana), los cineclubes *Gente de Cine*, *Ulrika*, *Méliés*, *Fellini*, *Latino*, y los de las universidades Incca y Autónoma constituyeron en dicha década del ochenta la Asociación Distrital de Cineclubes.

A finales de los ochenta y principios de los noventa, el Cineclub *Amigos del Cine*, liderado por el docente Carlos Alfredo Triana, hizo presentaciones de películas dispersas o ciclos temáticos en una cantidad considerable de salas, a veces gratuitas, como en el auditorio Aurelio Arturo de la Biblioteca Nacional,

esfuerzo muy loable, pero carente de criterio; el mismo Triana se enorgullecía en declarar que era éste un Cineclub que no estaba pensado para *hablar demasiado de cine*, problematizarlo o hacerlo objeto de consideración o discusión. Más de uno de los cineclubes citados, universitarios o no, se ha distinguido por las mismas características: meros ciclos temáticos, ninguna consideración a maestros o autores de relieve; vistazos superficiales y ligeros al cine más reciente de cartelera, poca o ninguna labor formativa.

Los noventa y una buena parte de la primera década del nuevo siglo (no confundirlo con el periódico del mismo nombre) vieron nacer, crecer y morir al Cineclub que ha tenido la concurrencia más masiva y alborotada (la presencia de estas masas era frecuentemente ruidosa, pues gustaban del estrépito) de que se haya tenido noticia en Bogotá: *El Muro*. Tuvo también, como el de Triana, muchas sedes: el Instituto León Tolstoi –antaoño Colombo Soviético–, el Teusaquillo, el cine ya cerrado del Centro Comercial Terraza Pasteur, una de las salas de Granahorrar-Avenida de Chile –en ese momento eran sólo dos–, el Teatro Libre de Chapinero y las salas del centro Ópera Plaza –que sustituyeron a la que fuera una buena sala de cine tradicional, el Ópera, ubicado frente a la escalinata del pasaje del hotel Tequendama, sobre la carrera 13–, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y la sala Ernesto Bein del Gimnasio Moderno. Este Cineclub, que también funcionaba, cuando podía, con varias presentaciones diarias, desvirtuando de hecho, una vez más, el concepto clásico de cineclubismo, borraba con una mano lo que hacía con la otra; era una empresa familiar de tres hermanos y su señora madre, encabezada por Adolfo Rojas, el activista más entregado a estas lides que uno haya podido conocer, un personaje novelesco que perma-

⁹ La serie de *Cine al patio* consta de cinco documentales: *Cine al patio I* (2003); *El decálogo en patios colombianos* (*Cine al patio II*, 2005); *Lo interno y lo interior* (*Cine al patio III*, 2006); *Marnie derriba el muro* (*Cine al patio IV*, 2007), y *Un jorobado chiflado para Adela* (*Cine al patio V*, 2008). Todos fueron escritos y dirigidos por el autor de este texto.

mentemente vivía enfermo de sinusitis, porque pasaba varias horas de la semana a la intemperie, en las madrugadas, pegando carteles en las calles con la programación del Cineclub. Desgraciadamente, tanto los criterios de programación como los manejos económicos de *El Muro*, no siempre muy claros ni transparentes, terminaron por no ser muy claros y “culturales” que digamos, como les consta a individuos veteranos en este oficio como Iván Acosta y el suscrito.

Pero justo es reconocer que en los primeros años de sus labores, Rojas y sus compañeros hicieron mucho por el cineclubismo, vinculando críticos y concedores que les colaboraron con ganas y mucha paciencia, porque trabajar con ellos era muy difícil, dados su hiperactivismo, falta de cumplimiento de sus compromisos y propensiones inaceptables hacia la taquilla a como diera lugar. Se movían con eficiencia, llegando a popularizar obras importantes entre innumerables jóvenes *gominosos*, sedientos de nuevos trances estéticos; presentaban ciclos excelentes (Eurocine, Oliver Stone, Buñuel, cine alemán), cursos y talleres, y saltaban de un lado a otro en sus sedes con pasmosa agilidad y admirable persistencia. Pero, como señalaba anteriormente, su desmedido, muy exorbitante trabajo, fue girando cada vez más notoriamente hacia el mero afán de ganar dinero, repitiendo una y otra vez películas célebres por sus osadías eróticas e incluso pornográficas, exhibiendo muy malas copias, haciendo algo semejante a una sala X o un teatro comercial, y dejando atrás su anonadante empuje inicial. Un Cineclub que hizo historia, para bien y para mal. Ninguno en Bogotá ha tenido ni quizá llegue a tener un público tan nutrido y dispuesto a todo, tanto a lo mejor como a lo peor.

En la antaño llamada *Calle del Agrado* (calle 16 entre 4ª y 5ª, espacio que perteneció al

liquidado Banco Central Hipotecario), estuvo abierta también, más o menos por los mismos años, con el mismo nombre, una sala alterna de aceptable oferta de programación. Aunque he insistido en que este tipo de salas no son cineclubes, no sobra traerla a cuento, al igual que a la sala *Los Acevedo* del Mambo (Museo de Arte Moderno de Bogotá), que estuvo en constante funcionamiento desde 1979 hasta hace poco tiempo, puesto que ha sido cerrada en 2012. Fue dirigida inicialmente por el cartagenero Enrique Ortiga, uno de los cineclubistas de mayor empuje y vitalidad que ha tenido Colombia, y ha visto muchos altibajos. Actualmente, está cerrada. Enrique Pulecio, cinéfilo, crítico y antes que nada, todo un gran caballero bogotano, la tuvo en sus manos durante mucho tiempo y ha sido refugio de varios cine clubes.

PRESENTE DEL CINECLUBISMO BOGOTANO

Fuera del Cineclub de la Universidad Central, del *Alberto Alava* de la Nacional y de los otros cineclubes que aún están vivos, ya reseñados anteriormente, son muy pocos los que muestran perspectivas debidamente sustentadas en cuanto a continuidad y calidad del trabajo. Me ocuparé fundamentalmente de dos de ellos.

Dejo que sea Rodolfo Celis, animador del primero, *Caldo Dijojo*, quien relate cómo ha sido el trayecto recorrido por éste:

El Cine Club Caldo Dijojo surgió en junio del año 2004, en la Localidad de Usme, como un espacio de encuentro entre amigos cinéfilos que buscaban una alternativa a la carencia de esce-



narios para la apreciación de lo que se llamaría "cine de autor".

El espacio funciona de febrero a noviembre, pero el programa se elabora semestralmente, de tal forma que cada ciclo se prepare con suficiente tiempo y que exista una armonización entre ellos, con lo que se busca que prime la variedad de propuestas y contenidos, así como una cierta continuidad entre directores presentados.

Durante la última y actual etapa del cineclub se han presentado ciclos dedicados a directores como: Luis Ospina, Werner Herzog, Francois Truffaut, Woody Allen (tres ciclos), los Hermanos Coen (dos ciclos), R. W. Fassbinder, Sam Peckinpah, Carl Dreyer, Andrei Tarkovski, Takeshi Kitano, Arturo Ripstein, Nanni Moretti, Alexander Sokurov, Sion Sono, Robert Bresson, Michael Haneke, Costa Gavras, Mario Monicelli, Béla Tarr, Carlos Saura, Agnés Varda, Aki Kaurismaki y John Ford.

Y la historia continúa.... (comunicación personal, octubre de 2011).

Celis es estudiante de Literatura de la Universidad Nacional. Fue uno de los coautores del libro *Eric Rohmer, la pequeñez esencial de un cineasta* (Caicedo, 2011) y el ponente en la mesa redonda sobre calidad en las *Jornadas de Cine Colombiano*, organizadas por la Nacional, la Javeriana, la Central, la Cinemateca Distrital y el Ministerio de Cultura en octubre de 2011.

El otro Cineclub del caso es el que hace presentaciones en la Biblioteca El Tintal, cuyo promotor es el *Colectivo Ocho y Medio*, del cual forman parte estudiantes de varias universidades como la Nacional, la Pedagógica y la Distrital. Organiza ciclos con presentaciones

y foros basándose no sólo en el criterio de autor, sino en temáticas determinadas, haciendo generalmente hincapié en la relación entre el cine y la literatura. También en otros escenarios de Biblored, la red de bibliotecas públicas del Distrito, como la Virgilio Barco, se hacen regularmente presentaciones gratuitas de cine realizado con ambiciones artísticas, introducidas en ocasiones por conocedores como Iván Acosta. Esta biblioteca, como la del Tunal, trae a cuento, una vez más, la figura de Rogelio Salmona, uno de los primeros socios del Cineclub de Colombia, que le dejó a Bogotá espacios tan espléndidamente concebidos, llenos de luz y calidad arquitectónica. Asistir a una buena película en semejantes espacios es como ser convidado a la más apetitosa de las cenas, con uno, dos y más platos del mejor menú artístico, ecológico y naturalista.

REMATE EN CLAROSCURO

El cineclubismo y más específicamente los cineclubes, han tenido un importante papel en el desarrollo y creación de una cultura visual. Gracias al trabajo de los cine clubes hoy vemos sus frutos, tales como la existencia de un público joven conocedor y amante del buen cine, la aparición de espectadores críticos en cuanto al lenguaje de las imágenes en movimiento, y la creación de cátedras de Historia del Cine y Lenguaje Cinematográfico en las universidades (...); de una manera tangencial, el movimiento cineclubístico en Colombia también ha tenido que ver con la creación de carreras de cine y televisión (...)

Ahora, con los nuevos elementos y facilidades disponibles, incluso en salas grandes para cine, se presentan copias de dudosa calidad, la gente no parece ya distinguir entre la proyección normal en 35 o 16 mm y la de vídeo,

que pierde calidad en todos los aspectos de la obra.

Un cineclub puede llegar a convertirse en una especie de bastión que impida el alienamiento (sic) total por parte de los medios ´de comunicación´ como la televisión y cierto cine comercial. Un cineclub no debe limitarse a exhibir lo que está en cartelera ni de moda, como ocurre con ciertos autores europeos que ´dogmatizan´ todo para excusar o esconder algunas fallas en la narrativa o la inventiva (Cortez, Cesar, 2008, pp. 10-11).

Las anteriores afirmaciones de César Cortés mueven a serias reflexiones. En primer lugar, no creo que los cineclubistas hayamos contribuido de manera “tangencial” a la creación de carreras o escuelas de cine y televisión, sino que hemos hecho contribuciones considerables a esas tareas educativas, empezando por el *padre* Salcedo y siguiendo con Luis Ospina, Óscar Campo, José Ignacio Jiménez, Augusto Bernal, Julio Hernán Contreras, Ricardo Méndez, Ramiro Arbeláez, Jaime Acosta, Alejandro Hernández, Mauricio Durán, a más de otros que han sido y continúan siendo docentes en esos programas académicos. De los cine clubes han surgido los mejores críticos de cine del país (Salcedo, Andrés Caicedo) y, de una u otra manera, ha estado ligada a ellos una buena camada de realizadores: Carlos Mayolo, Luis Ospina, Luis Vicens, Álvaro Cepeda Samudio, José María Arzuaga, Jorge Silva, Víctor Gaviria, etc., han tenido su formación cinematográfica fundamental en esos grupos creadores de cultura en las salas oscuras. Este último, si bien no fue cineclubista, declara deberle mucho, lo que es lo mismo, a la labor de la Cinemateca Subterráneo, conducida durante varios años por el popular “Pacholo”, Francisco Espinel (q.e.p.d.), en Medellín, y a los cursos dictados en el Centro Colombo Americano de esa

ciudad por Luis Alberto Álvarez (q.e.p.d.), tan cercanos a los de los cineclubes.

Las huellas del cineclubismo dentro de la actividad cinematográfica nacional, como dentro de la de todo el mundo, han sido, pues, múltiples y variadas. Lastimosamente, las autoridades de la actual política cinematográfica nacional no lo entienden así y han desencadenado contra los cineclubes casi que una persecución: se les cobran impuestos, se les exige que le paguen al Ministerio de Cultura noventa mil pesos por cada ciclo que presenten (!) e, incluso, se les cobra también, como sucede en la sala Fundadores de la Central, el denominado “impuesto de pobres”. Como en Colombia nunca ha podido crearse un archivo fílmico con material internacional, éstos deben optar, muchas veces, por material en vídeo para sus programaciones (en realidad, abundan los que trabajan sólo con el vídeo), pues las distribuidoras, en general, solamente disponen de copias de películas realizadas en los dos o tres últimos años. El Ministerio y Proimágenes en Movimiento, entonces, esgrimiendo el argumento de que están violando los derechos de autor, amenazan constantemente con tomar medidas drásticas, jurídicamente hablando, contra tales exhibiciones. De hecho, los distribuidores han demandado a varias universidades por permitir que en sus predios se hagan proyecciones de películas recientes *pirateadas* en el contrabando, asunto en el que les asiste toda la razón, pero que nada tiene que ver con exhibiciones responsables, serias y desinteresadas como las del Cineclub Universidad Central. Desapareció igualmente, como ya se anotó, la posibilidad del cine en 16 mm; se cerraron las casas que tenían filmes en ese formato y ya no se cuenta con el cine de la Alianza Colombo Francesa, que regocijó a tantos cinéfilos.



El problema de los derechos de autor es real y aquí no se clama por su flagrante violación. Pero una cosa es la reproducción pirateada de una copia de estreno y su exhibición con fines de lucro, y otra la difusión que hace un cineclub de un cine clásico o de calidad que ya ha salido, hace un buen tiempo, de los circuitos de estrenos comerciales. Los distribuidores, muy poderosos por su influencia en las decisiones de la política cinematográfica, no diferencian lo uno de lo otro. En vez de tratar de ayudar a los cineclubes a gestionar las autorizaciones de quienes detentan los derechos en una división oficial o semioficial que ojalá surgiera, o de incentivar y apoyar a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, miembro de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), a hacer muestras de intercambio con muchas filmotecas del mundo (dicha Fundación no da muestras, por lo demás, del menor interés en ello), cosa perfectamente posible y que antes se hacía con muestras itinerantes en la Cinemateca Distrital o gracias a las gestiones de Paul Bardwell (q.e.p.d.) en el Centro Colombo Americano de Medellín, que podrían ser exhibidas en los cineclubes, las autoridades les cobran los impuestos parafiscales propios de la Ley del Cine para las salas comerciales y, en realidad, siendo francos, las quieren acabar. Para esas autoridades es más de confiar la mentalidad de los distribuidores y exhibidores respecto a lo que es el "cine-arte", denominación de por sí poco confiable y adecuada, que la de los verdaderos cineclubistas. No se ha dado en ningún otro país del mundo que una Ley del cine combata la calidad de los pocos productos que se hacen, de las películas nacionales, y, por si fuera poco, busque acabar también las entidades que más debe apoyar y fomentar.

En esas condiciones es difícil, si no imposible, que los cineclubes subsistan. La disminución de la afluencia de público con motivo de

la piratería, la compra de material original o la visualización-adquisición por Internet, van unidos al hecho de estar cada vez más extendida la idea de que ver cine uno en su casa, en el televisor o en la pantalla del computador, es lo mismo que una auténtica proyección cinematográfica, en celuloide de 16 o 35 mm. Una incompreensión crasa, como sostiene Cortés en su texto. Es un asunto de calidad de lo que se ve, de estética. Por buenas que sean las condiciones de reproducción del vídeo, en la mejor alta definición, el cine como tal supera la mayor cantidad de líneas electrónicas. Claro que si no hay otra posibilidad de ver una película que la del vídeo, pues hay que resignarse e, incluso, celebrarlo; en otros tiempos era impensable tener el cine en la casa como lo tenemos hoy y uno debía contentarse con la citación de muchos títulos de primer orden en los libros. Todo cinéfilo lo hace; en vez de quejarse, repito, se alegra por los avances tecnológicos. Ni bobo que fuera. Pero por algo siguen existiendo las salas de cine, a lo que se añade la particularidad del cineclubismo: lo que permite gratamente son momentos de socialización, un compartir el amor por el cine, el conocimiento y la reflexión sobre las películas. Y eso no lo facilita de ningún modo la visualización individual o con unos pocos familiares al lado.

En Europa, los Estados Unidos y las naciones latinoamericanas que nos superan culturalmente, las buenas salas alternas y los cineclubes no han desaparecido y siguen ofreciendo importantes y valiosas alternativas de exhibición. Como siempre, de estos países los colombianos imitamos siempre lo peor, nunca lo mejor.

No obstante, como hemos visto, no han muerto los cineclubes bogotanos ni colombianos. Como dice Celis, la historia continúa. Con unos cuantos cambios en la política cine-

matográfica –que quizá nunca se den, a decir verdad, dado que la mayoría de las personas dedicadas, ya a la *crítica* y la exhibición *alterna*, ya a la realización, apoyan, francamente o con su silencio cómplice, las políticas oficiales–, la presión de los cineclubes unidos para conseguirlos y, ojalá, el nacimiento algún día de la Cinemateca Nacional, con la que algunos hemos soñado desde los tiempos de Salcedo, que parta de la fusión de la Fundación Patrimonio Fílmico con la Cinemateca Distrital –todo archivo fílmico del mundo, ya se sabe, dispone de una sala y desarrolla actividades educativas o similares, desde una perspectiva menos estrecha, no limitada a la preservación del material nacional, como sucede con la primera de estas instituciones–, tal vez podamos ser testigos y protagonistas, algún día, de un renacimiento cineclubístico, sin el cual el cine colombiano seguirá adoleciendo de muchos problemas de calidad, por cuanto, si uno no sabe de cine, es muy difícil hacerlo bien, y las mejores escuelas de cine, dígase lo que se diga, son las cinematecas y los cineclubes.

Para finalizar, vale la pena resaltar el destacado papel que ha jugado la Cinemateca Distrital en el proceso histórico del cineclubismo. Aunque no siempre ha estado orientada por personas conocedoras del cine y el cargo de la dirección se ha prestado en varias oportunidades para las consabidas influencias políticas colombianas (en un país serio, tal cargo se deja siempre, sin falta, en manos de dichos conocedores, febriles apasionados por el cine), en términos generales ha cumplido una labor importante promoviendo el buen cine, organizando cursos y talleres, preservando películas y editando publicaciones, algunas de ellas para la Historia, y albergando en su sede, como ya se ha visto, a más de un cineclub.

(Este texto se hizo posible también gracias a la colaboración en la investigación de Juan Sebastián García y Juan Sebastián Pedraza, estudiantes pasantes de la Universidad Javeriana en el proyecto “Bogotá Fílmica”).

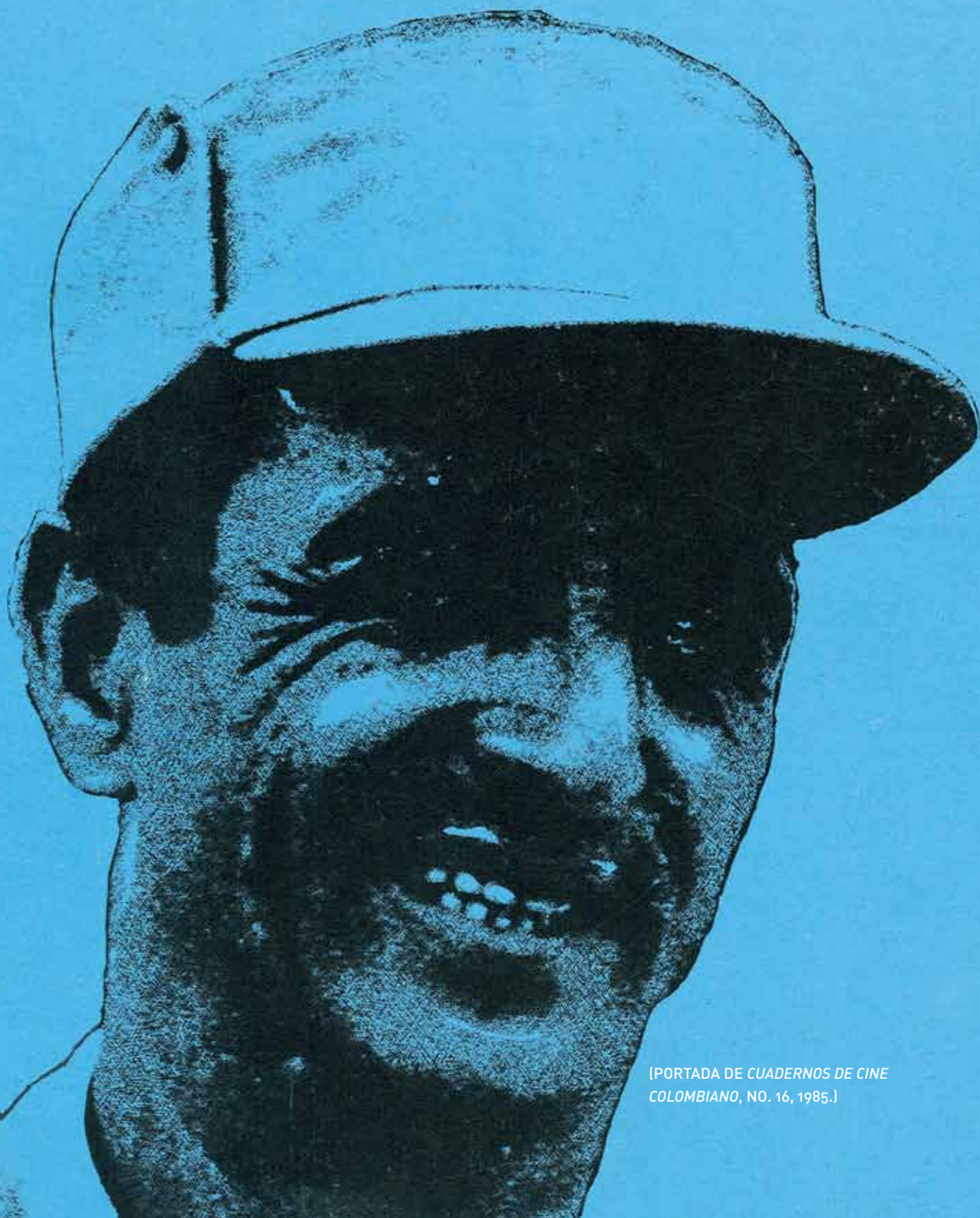
REFERENCIAS

- Caicedo, J. D. (Comp.) (2011). *Eric Rohmer, la pequeñez esencial de un cineasta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (1973). *Historia del Cine* (Vol. 1). Barcelona: Lumen.
- Cortez, César. La imagen que mece la cuna (2008). *Gajes del Cineclubismo*, 3. El texto fue consultado en versión electrónica, dado que no es posible conseguirlo impreso, como ya se dijo en su momento, en la cual no hay una numeración por páginas.
- Román Borre, N., Cortez, C. y Niño Jiménez, J. A. (Comps.) (2009). *Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes* (Tomo 2) [Versión electrónica]. Cartagena, Colombia.
- Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas de Cine Colombiano, 1895-1950*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Taddei, N. (1979). *Educación con la imagen*. Madrid: Marova.



CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 16



(PORTADA DE CUADERNOS DE CINE
COLOMBIANO, NO. 16, 1985.)

páginas
de cine:

**EL
APORTE
DESDE
BOGOTÁ**

CAMILO CALDERÓN ACERO

(...) la crítica es necesaria y fuerte o blanda, constructiva o negativa, es generadora, enriquecedora, atormentante y creadora. No se puede negar.

[Ossa, 1997, p. 114]

En tanto arte universal, el cine y sus aspectos relacionados suelen comportarse y afectarse bajo los mismos fenómenos en todo el planeta. Por eso, ahondar sobre el tema de la crítica de cine en Bogotá es también hacerlo sobre la evolución del cine colombiano y sobre viejos debates que en el mundo siempre han rondado a este género periodístico. La medida del desarrollo de la crítica de cine en la capital, tanto antes como ahora, ha estado atravesada por un tema que en general atañe al quehacer del crítico, ya sea literario, de cine o arte: ¿qué tanto es comentario y qué tanto reflexión profunda? En un contexto donde la cultura, el espectáculo, la empresa y el entretenimiento suelen mezclarse, este cuestionamiento ha puesto bajo escrutinio la calidad e índole de las publicaciones que sobre cine se realizan. Las críticas, reseñas o comentarios cobran así valor como aproximaciones personales que han ido construyendo una mirada colombiana y bogotana, si es que puede existir alguna, sobre una industria cinematográfica que también sigue en camino de conformarse.

Para hablar del nacimiento de la crítica debemos antes situarnos en la primera exhibición de cine en Colombia, alrededor de 1897, aunque solo se habla de una proyección habitual hasta una década después, en 1908. Esta lenta penetración evidencia no solo la forma

como se desarrolló la industria cinematográfica nacional, sino también explica en cierta manera cómo las publicaciones relacionadas surgieron. No es casual que la prensa dedicada al cine aumente en el mismo momento histórico en que el espectáculo de cine en el país comienza a expandirse en las ciudades. En Bogotá, Sincelejo, Cali y otras ciudades, se construyeron teatros destinados a la exhibición de películas a mediados de la segunda década del siglo XX. Con la llegada de grandes teatros como el Olympia en Bogotá en 1915, surgen las primeras publicaciones que de una u otra manera intentan tratar el tema del cine periódicamente.

Al buscar en las publicaciones de Bogotá y otras ciudades en los primeros años del siglo XX, se encuentran acotaciones al cine como espectáculo generador de asombro y evento social. Así lo señaló en su momento el reconocido crítico Hernando Salcedo Silva (1981): “el cine para el cronista o ‘gacetillero’ de principios de siglo es sólo una curiosa referencia de poca importancia, muy superada por su entusiasmo, y opiniones, sobre espectáculos serios, el teatro, la ópera o la zarzuela” (“Primeras filmaciones”, párr. 1).

Según acota Pedro Adrián Zuluaga (2005), aunque para 1914 ya existían varias publicaciones periódicas que incluían el tema de cine, el primer ejemplo se sitúa varios años antes: “[Hernando] Martínez Pardo postula a *El Cinematógrafo*, editada en Bogotá, como la primera revista de cine que se publicó en Colombia. Su primer número data del 17 de septiembre de 1908” (p. 33). Tal como se comentaba un número musical, se reseñaban las presentaciones en los teatros, por lo que este hecho solo pasaba a ser un evento social y el valor cinematográfico generalmente quedaba en segundo plano.



(PRIMERA PÁGINA DE LA EDICIÓN NÚMERO 10 DE EL CINEMATÓGRAFO, 22 DE NOVIEMBRE DE 1908. BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.)



(PRIMERA PÁGINA DE LA EDICIÓN NÚMERO 89 DE EL ARTISTA, 5 DE SEPTIEMBRE DE 1908. BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.)



(PRIMERA PÁGINA DE LA EDICIÓN NÚMERO 9 DE OLYMPIA. REVISTA CINEMATOGRAFICA ILUSTRADA, 14 DE AGOSTO DE 1915. BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.)



(PRIMERA PÁGINA DE LA EDICIÓN NÚMERO 54 DE PELÍCULAS: REVISTA DE ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, 8 DE SEPTIEMBRE DE 1917. BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.)





[PORTADAS DE LA REVISTA *PELÍCULAS* DE DI DOMÉNICO HERMANOS Y CÍA. COLECCIÓN BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO, 1919.]

Se destacan en este período en Bogotá *El Artista*, *Thalia*, *El Gráfico* y *Olympia Revista Cinematográfica Ilustrada*. Esta última fue la de mayor permanencia; era el órgano de difusión de los hermanos Di Doménico, quienes también eran los propietarios de un teatro con el mismo nombre. Esta característica dio a este tipo de publicaciones una índole comercial al convertirse en los medios por los cuales se difundía la información sobre las películas y exhibiciones. Se destaca la ya mencionada *Olympia*, de propiedad de los Di Doménico, que surgió en junio de 1915, y al año siguiente *Películas*, que también funcionó en una segunda época entre 1919 y 1925. Los Acevedo, la otra gran familia de empresarios del cine en Bogotá, también contaron con una publicación que igualmente usaron para fines de promoción:

El 1° de mayo de 1924 fue publicada la revista *Cine Colombia*, que circularía periódicamente como el organismo de difusión de las principales actividades adelantadas por la empresa Acevedo. En su primer ejemplar fueron presentadas

imágenes de la inauguración de la casa cinematográfica en las que aparecieron personajes públicos como el arzobispo Ismael Perdomo, el presidente de la república Pedro Nel Ospina, algunos ministros y otros miembros de la vida política (...) (Carrillo Hernández y Mora Forero, 2003, p. 11).

Salcedo Silva (1981) señala de esta época que se resalta por "tratar de todo menos del cine". Si no se hablaba de la promoción de las películas que le interesaban al exhibidor, se abordaba el tema de manera superficial, apenas nombrando en el mejor de los casos el título y concentrándose en aspectos técnicos. El autor destaca esta nota de *El Artista* (1910):

Desde el sábado pasado está deleitando al público bogotano en el Teatro Municipal la Compañía de Variedades de que es empresario el culto caballero señor don Tomás Soriano. El cinematógrafo que allí se exhibe con las más lindas e interesantes películas, es de los más

perfectos que han llegado a la capital, ya por la fijeza de las vistas, en las que no se percibe la titilación mortificante de otros, ya por la nitidez con que se destacan los objetos ("Primeras filmaciones", párr. 17).

En otras ocasiones era más importante reseñar el lugar donde se exhibiría la película:

Salón Olympia. - Deliciosos y muy instructivos resultan los ratos que en las noches de función se pasan en este aristocrático salón. Las películas, todas de interés palpitante y de gran variedad, llevan a aquel sitio lo más granado de nuestra sociedad, que además va a gozar de la siempre aplaudida orquesta Conti (Salcedo Silva, 1981, "Nuestros palacios", párr. 8).

Incluso era usual acudir a un estilo adornado para hablar de cine y así dotar a este acto de una solemnidad que lo equipara a un espectáculo culto. Hernando Martínez Pardo (1978) se refiere a este estilo que, según él, se extiende hasta 1928 como "un pretexto para hacer prosa poética cuando los literatos intentaron un acercamiento al cine" (p. 140).

Por su parte, Salcedo Silva (1981) destaca un artículo de la revista *Películas* de 1923. Ahí es posible identificar cómo actuaba primero el enfoque publicitario para luego diluirse la reseña en una serie de términos poéticos, que al final no instruían sobre el tema del relato cinematográfico:

Artístico y hermoso espectáculo será en la pantalla del Olympia la proyección de esta serie fantástica y sentimental. Imaginad la sugestiva belleza de las doncellas italianas, aprestigiada por la lumbre plateada de la luna que se quiebra en cascadas de opalescentes gemas sobre el oscuro espejo de aquellos

canales, que presenciaron sangrientas escenas de amor, desfiles milunano-chescos, y bodas simbólicas de apuestos Dux (...) ("Prólogo", párr. 3).

Como indica Zuluaga (2005), "es fácil deducir que esas primeras publicaciones eran libelos que reseñaban las proyecciones, con desigual criterio periodístico y sin que se insinuara una intención de valoración estética de las películas" (p. 33). Se escribía sobre cine sin hablar del cine. Por eso su aporte estuvo en haber introducido el tema cinematográfico en la agenda social bogotana, generando ese interés de la gente hacia el tema. Eventualmente se dieron las primeras aproximaciones a un comentario de cine, especialmente de quienes desde la literatura empezaron a generar pasión por el séptimo arte. Transformar esa lírica en un lenguaje periodístico que interesara al lector y espectador, sería entonces el paso a seguir.

Sin embargo, tendrían que pasar más de veinte años para que realmente se diera el salto de comentarista de cine a crítico formal de cine. Después de 1928, la producción de películas se redujo, hecho que también influyó en la desaparición de las revistas atrás mencionadas. Es entonces cuando el tema cinematográfico comienza a ser abordado por los periódicos, con las mejores intenciones pero aún sin lograr una estructura definida. Para el crítico Oswaldo Osorio (s. f.), son los periódicos "los encargados de abrirles espacios a los comentaristas para hacer sus reseñas, pero sin mayor rigor analítico o metodológico" (párr. 3).

En Bogotá, durante estos años, se destaca la figura de Luis David Peña y su participación en las revistas *El debate* y *Patria Nueva* con las secciones Comentarios de cine y Cinematografía, pero aún sin contar con un gran cam-



bio en el estilo adoptado. Más bien su valor está en la continuidad que logró el comentario de cine, pues ya en 1932 su columna Cines y Teatros era regular en el diario *El Espectador*.

Como señala Martínez Pardo (1978), "el paso trascendental dado por Luis David Peña y sus colaboradores, es el haber llevado el cine a los periódicos, el haber introducido su comentario en la vida diaria del lector, el haber emprendido por primera vez en Colombia un diálogo serio con el cine" (p. 142).

Sin embargo, es Peña quien más va introduciéndose en una materia que sería trascendental en la crítica en los años posteriores. Con él comienza a hablarse de un estilo, aunque sin llegar a la tan anhelada postura frente al cine. Se destaca el esfuerzo descriptivo, ahondando en temas todavía comunes, como la dirección, los actores o la musicalización, y un privilegio por el cine extranjero.

En otras ciudades el tema del estilo también empieza a cobrar fuerza, y quien más profundamente aporta a este factor es el antioqueño Camilo Correa, con sus columnas en el periódico *El Colombiano* bajo los seudónimos de Ego y Olimac. El uso del apodo serviría luego para que en otras secciones se copiara el modelo, permitiendo que una columna de cine fuera alternada por varios autores.

Respecto a otros contemporáneos, Martínez Pardo (1978) acota que "denotan ciertamente que sus autores conocían otras expresiones estéticas, sobre todo novela y teatro, pero ante el cine tenían que limitarse a comentar la trama y los aspectos técnicos en lo cual hay que alabar la agudeza de Ximenez y Ulises" (p. 143). Los dos contaban con espacios como columnistas de temas generales para *El Tiempo* (Babel de día) y *El Espectador* (La ciudad y el mundo), respectivamente; y en ocasiones tocaban el tema del cine.

A pesar de esto, faltaba tiempo para que el cine fuera tomado en serio, pues el peso cultural del teatro y otras expresiones lo hacían ver como algo inferior:

Era lo que se concebía como cultura en la época y el cine todavía no había sido aceptado entre nosotros en ese mundo exclusivo. Por esta razón los comentaristas lo trataban simplemente como un espectáculo en el cual basta observar la técnica e impresión recibida (Martínez Pardo, 1978, p. 146).

El estatus privilegiado para el cine dentro del campo cultural solo pudo cristalizarse con la llegada de escritores que, además de contar con un acervo cultural extenso, compartían una afinidad cinematográfica que sólo podía definirse como pasión. Gabriel García Márquez, Hernando Salcedo Silva y Hernando Valencia Goelkel son los nombres de quienes desde los periódicos comenzaron a hablar de cine con una postura y opinión definida frente a él.

LA CONSOLIDACIÓN DE *EL OFICIO*

La década de los 50 vio el florecimiento de la crítica cinematográfica en el país y Bogotá ocupó un lugar favorecido. La capital era en ese tiempo, y lo sigue siendo, el epicentro de la producción de la mayoría de revistas y periódicos, y contaba con un poder de difusión donde todo lo hecho en el país tenía que pasar inevitablemente por lo hecho en la capital.

Gabriel García Márquez y Hernando Valencia Goelkel no son bogotanos, pero su actividad profesional sí fue desarrollada en la ciudad, ya que pertenecían a medios que, si bien tenían circulación nacional, se editaban

¿Por qué va Usted a Matinée?

Las Tres de la Tarde, Hora Ideal para Ver Cine



En cualquier sesión de cine se pueden encontrar en horas de matinee escenas como ésta: un niño que regularmente no asistió a clases aparece dormido en su butaca, sin que le interese el transcurso de la proyección. "El complejo de culpa" de quienes asisten al matinee puede tener este remoto principio psicológico. (Foto EL ESPECTADOR-Reportér)

El Sentimiento de Culpa del Matinée. "La Peor Manera de Transecharse". La Función Ideal para el Especialista. Cuando Tenga un Problema sin Solución, Váyase a Matinée.

Por G. O. M., redactor de cine de EL ESPECTADOR

A las tres de la tarde y mientras la ciudad trabaja, un moderno automóvil particular se detiene frente a un teatro. El chofer sin uniformes desciende del vehículo, abra sus cerrojos, la portezuela posterior y da paso a un anciano pequeño, con piel de fruta deshidratada y escrupulosamente vestido, que se dirige a la entrada del teatro atravesando las púas mientras el conductor de su automóvil ocupa la butaca.

Cuesta trabajo creer que a esa hora pueda haber ambiente para un espectáculo de cine. La encargada de vender las butacas para las funciones de las tres y quince es casi siempre la misma que vende las butacas de la función nocturna. Pero tiene una apariencia sustancialmente distinta. A las tres de la tarde, el maye es un trabajo rutinario, sin ningún atractivo. Viste la camiseta blanca con desgarros negligencia. En el mejor de los casos, un minúsculo, vende veinticinco butacas en media hora. Una de ellas, más invirtidamente, es para el anciano con autoconciencia, carácter particular y aspecto distinguido, que entra al teatro poco después de las tres, con una puntualidad que tal vez no habría tenido nunca para asistir a una función.

"Un sentimiento de culpa"

A la hora de matinee —una palabra francesa metida a empalme en el castellano— y el interior de los teatros se respira una atmósfera ligada. Parece como si las púas sucumbieran melancólicamente en el piso alombrado, pero la realidad es que quienes asisten a la proyección de esa hora procuran, inconscientemente, pasar inadvertidos. "El sentimiento de culpa del matinee" ha dicho alguien, definiendo en esa forma la atmósfera de misterio y clandestinidad que tienen los teatros a las tres de la tarde.

Antes de que comience la función vespertina, que es la función de los estudiantes y de quienes no lo están aunque parecen estarlo, se oyen palabras susurradas, frases interrumpidas. En la función nocturna, la gente aguarda a los invitados en la alfombra; saluda a los conocidos, conversa con ellos. Hay un ambiente de saludable entretenimiento. En matinee no se oye una palabra. No se oye un ruido. Es como si cada uno de los asistentes —quince, veinte, veinticinco— se hubiera refugiado a esa hora en la oscuridad de un teatro para sucumbirse de su propio sentimiento de culpa.

La hora del cine

Muchas personas no van a matinee, aunque pedían hacerlo, para evitar la depresión. "En matinee es la peor manera de transecharse", dicen, y prefieren hacer otra cosa, cualquier, en lugar de distra-

de estudiar una bombita en el teatro, que el verdadero cineasta no está en la escena. La película puede ser excelente o puede ser un marasma, eso no importa. Si a un verdadero cineasta se le dice en su sala que una película es inapropiadamente mala, asistirá entusiasmado a la próxima exhibición, para asegurarse de que es mala en realidad.

Reseñista va a desear

No todo el que sabe mucho de cine es buen espectador. Roberto Rossellini, el gran realizador italiano, se duerme profundamente y nunca como un oso durante la proyección. El mismo ha declarado que se ha dormido incluso durante la exhibición de sus propias películas. Hans Clar, el impresionante director francés, ha manifestado que, sea, cualquier la mayoría de las películas, debe ser exhibido en argumentación después de la proyección. De André Clouzot se ha dicho que en sus últimos años tenía por costumbre encerrarse donde las primeras butacas de la tarde en las cines continuas, envueltas en butacas y traídas, que se iba quitando de encima a medida que progresaba la proyección. André, cuando a toda clase de películas y las veía y entendía a su manera. No como un cineasta, sino como un hombre. En sus prolongados matinees tuvo origen un libro que cada tarde me que ver con el cine: "El Cine y el Momento", es el que André ha hecho interesantes connotaciones literarias sobre "High Noon", la extraordinaria película de Fred Zinnemann, y describe que Gary Cooper es un caballero manchado, como Don Quixote. Su actor favorito, al parecer, era Gregory Peck.

¿Es cine para qué?

De manera que la mejor función del matinee es la que se ve a la que realmente se mira el cine. Pero también va a matinee la gente a quien el cine le importa. Una hora de butaca puede encontrar a fundadores vespertinos o nocturnos a espectadores que no están ahí por algún motivo que de alguna manera tenga que ver con el cine. La mayoría de quienes van a cine, lo hacen atraídos por los actores. El drama que se mira la proyección después de primer término de la matinee como el actor haya correspondido a la categoría que se le tiene. Y casi siempre esa simpatía está condicionada a la clase de papel que se le asigna al actor favorito. "No me gusta esa película, porque ella tiene al final", es un comentario corriente entre los asistentes a las funciones vespertinas o nocturnas. En cambio, muy pocas de las personas que asisten a matinee critican así mismo. Algunos, porque entienden bastante de cine. Otros porque no saben qué ha pasado en la película, ni las importa.

No están todos los que son

Es bastante probable que la filosofía de los matinees disminuya notablemente si se cortaran los comedios de los estudiantes. Los estudiantes, que comúnmente van al teatro en grupo, no tienen otro interés que reírse en un lugar oscuro, mientras transecharse las clases. Como todos los grupos hacen alguna cosa de muy probable que sea el origen del "sentimiento de culpa" y la sensación de clandestinidad que padecemos algunos durante el matinee.

(COLUMNA "EL CINE EN BOGOTÁ", DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, EN EL PERIÓDICO EL ESPECTADOR, 27 DE OCTUBRE DE 1954.)

en la capital. García Márquez tuvo un paso fugaz por el terreno de la crítica, pero su columna en *El Espectador* (Estrenos de fin de semana), realizada entre 1954 y 1956, fue uno de los espacios pioneros de este nuevo estilo para hablar sobre cine.

La narrativa, la secuencialidad y el enfoque frente al cine fueron generando rasgos significativos. En el caso de García Márquez, el estilo iba más relacionado con su propia actividad periodística. Para Martínez Pardo (1978), quizá el aporte de García Márquez está en la manera como enfocó la relación entre cine como arte, lenguaje y producción

comercial. Al comentar la película mejicana *Llévame en tus brazos* (J. Bracho), no la analiza desde un punto de vista abstracto, absoluto, sino histórico, al interior de "la asfixia que impone el cerco de los compromisos comerciales". En este contexto explica las deficiencias del guión, la indiferencia de la actuación, la narración adocenada, la ruptura estilista y cómo —en medio de esas limitaciones— la actividad de la cámara logra crear un ambiente típicamente mejicano (sic) que pasa a convertirse en lo central de la película (p. 218).

Agrega Martínez Pardo que García Márquez, fiel a su estilo periodístico, era enfático en condensar, pero ello no implicaba que dejara fuera algún aspecto, sino que justamente podía desmenuzar todos los elementos de una cinta en una cantidad de espacio reducida y sin que por eso se afectara la calidad del texto, pues había un justo uso del lenguaje.

Luego de García Márquez, es Hernando Salcedo Silva quien asume la columna de cine del diario *El Espectador* en 1955. Bogotano de nacimiento, su afición por el séptimo arte fue un empeño constante durante toda su vida. En 1949 fundó el Cine Club de Colombia junto con la Cinemateca Colombiana, siendo fiel a su preocupación por la preservación de los archivos fílmicos y del pasado del cine colombiano. Su texto *Crónicas del cine colombiano* es la primera compilación de esta primera etapa del cine en el país y es fundamental su impulso a la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano a finales de los 80.

Esa misma pasión se tradujo en un permanente trabajo de crítico de cine en los medios nacionales. En *El Tiempo* publicó por más de dos décadas y también participó en revistas como *Mito*, *Diners*, *Gaceta*, *Cinemateca* y *Cine*. Para Salcedo era vital en su estilo la enunciación de los grandes exponentes



del cine mundial, esenciales para entender el mundo cinematográfico. De ahí su interés por la preservación. Esta fue una de las grandes herencias de estilo que aún perdura en algunos críticos contemporáneos. Decía que no se podía hablar de lo actual sin tener presente a grandes como Chaplin o Welles.

Así se refería a un exponente de este cine clásico:

Howard Hawks, el más completo de los maestros del cine, ha muerto (...) Su cine esencial, viril, distinguido, sólo será apreciado por los que buscan en el cine, precisamente, cine y nada más que cine, valiosísima herencia para quien sepa apreciarla y aplicarla al estilo del venerado, del querido maestro H. H. (Rojas Romero, 2005, p. 15).

Con respeto a la gran pantalla, Salcedo Silva hizo de sus críticas una exaltación del acto cinematográfico. Así veía este crítico su función:

Pensar que cada película por sí misma presenta una serie de problemas específicos, abstraerla de lo que uno pensaba antes, que una película obedece a algo más que a su cédula de ciudadanía, es muy importante. Hay que entrar a descomponerla en sus diferentes partes, tratar de ver cómo funciona cada una de ellas, sus personajes, sus símbolos, etc., y así la película se enriquece muchísimo (Rojas Romero, 2005, p. 11).

Diego Rojas Romero insiste en que el amor al cine de ese cronista proviene de su infancia, cuando acudía fervientemente a los teatros Olympia, Faenza, el Real y el Alhambra, los cuales forjaron su amplio conocimiento cinematográfico, a toda luz autodidacta. Es

el propio Salcedo Silva (1981) quien recuerda una anécdota sobre la asistencia al Real:

En su ancha escalera, que conducía al balcón, se estableció en los primeros años de los 1930 una verdadera 'bolsa de heraldos', de esas pequeñas hojas impresas en inglés y que servían de efectivísima publicidad a las películas que se estrenaban, coleccionadas apasionadamente por los niños cinéfilos de la época ("Nuestros palacios", párr. 13).

Probablemente él era uno de aquellos niños que, ya adultos, irían asiduamente a las salas de cine durante las décadas posteriores. Esos heraldos configurarían así el primer insumo para quienes se apasionaron en hacer crítica cinematográfica años después.

La cinefilia de Salcedo se tradujo en una clara muestra del estilo que siempre lo acompañó: reverencial, apasionado, grandilocuente en ocasiones, pero siempre cargado de una sincera emoción, con un tono de permanente celebración cuando el motivo le gustaba, o con salidas de caballerosa reprobación y fina ironía cuando algo no era de su agrado (Rojas Romero, 2005, p. 11).

El tercer integrante de este selecto grupo de 'amantes del cine' y tal vez el más influyente es Hernando Valencia Goelkel, quien para muchos es el pionero de la crítica en el país. Una reflexión seria y profunda que solo una persona con un gran conocimiento cultural e histórico como él podría haber hecho. Fundador y colaborador de dos hitos de las publicaciones culturales en el país, las revistas *Mito* y *Eco*, Valencia Goelkel se interesó por llevar la crítica de cine a un lugar que, hasta ese momento, no había podido ocupar¹.

¹ Ver en ese sentido *Crónicas de cine*, el compendio que Hernando Valencia Goelkel realizara para la Cinemateca Distrital en 1974. (N. del E.)

En sus críticas buscó destacar la importancia del cine como obra separada de otros espectáculos, valioso en sí mismo. En este extracto de uno de sus análisis se evidencia tal postura:

Pero este argumento, llevado al cine por el fotógrafo, el director musical, el guionista y el propio Stevens, se convierte en una película inolvidable. Lo cual es una prueba adicional de una realidad que mucha gente insiste en ignorar o refutar, la existencia de un modo de expresión característica llamado cine, cuyas manifestaciones son enteramente propias y, por lo tanto, intraducibles o insustituibles (como se cita en Martínez Pardo, 1978, p. 212).

Hacia afuera sus textos daban cuenta del contexto cultural, social e histórico. Así califica Alberto Navarro (2005) su estilo:

El oficio implicaba traer a colación una amplia gama de los temas de la época, estableciendo las conexiones que una película tenía con otras de naturaleza similar o diferente, y con el entorno general en que había sido hecha y era exhibida al público (p. 21).

En el plano cultural, Navarro (2005) agrega que,

No vacilaba en citar a Hegel, Stendhal, Pierre Salinger, Cesare Pavese, Cyril Connolly o Scott Fitzgerald, hacía mención de un acontecimiento político o de una posición o actitud, para establecer qué significaba un filme, o mejor, lo que éste era a los ojos de las experiencias o los conocimientos de quienes lo veían (p. 22).

Esta característica ya denota una profundidad hasta ese momento no contemplada en los comentarios de los periódicos y que le permitió vincularse al periódico *El Tiempo* de 1956 a 1968 y posteriormente a la revista *Cromos*, junto a otros proyectos que asesoró y dirigió.

Es necesario también destacar en Valencia Goelkel la ruptura con un modelo que hablaba de los elementos de la película comparándolos con la literatura u otros referentes. Para él, la película ya contaba con elementos lo suficientemente poderosos y dignos de análisis. Martínez Pardo (1978) no duda en afirmar al respecto que “sus anotaciones no se quedan en el extasiarse ante la belleza del color o de la escenografía, como lo hicieran sus predecesores, sino que entra a relacionar cada elemento con la forma que tiene el cine de contar una historia” (p. 213).

Basta con ver alguna de sus críticas para entender cómo actuaba la argumentación a favor siempre de la cinta, tal como en este extracto de su análisis sobre *Un gato sobre el tejado caliente*:

Richard Brooks decidió no competir con la capacidad de ambientación, de creación de escenarios mágicos y sórdidos de que es capaz Elia Kazan cuando lleva al cine las obras de Tennessee Williams. Sin tener su gracia truculenta, su don para la verbosidad y la exuberancia, su incomparable dominio de los actores, Brooks ha realizado un film esquemático cuya misma sobriedad lo hace meritorio desde el punto de vista cinematográfico (Valencia Goelkel, 1997, p. 351).

A la vez, también son los actores piezas que resaltan o se pierden, pero solo en función de la película y no como elementos que



se puedan extraer. En otro aparte de la cinta anteriormente mencionada se materializa esta concepción de Valencia Goelkel (1997):

Ahora, en esta película, empieza a producirse un fenómeno fascinante: la evolución de la muñeca "Liz", que está transformándose en mujer y en actriz. 'Un gato sobre el tejado caliente' es un film débil del que quizás podrá olvidarse todo en poco tiempo, con excepción del personaje voraz y mágico de Elizabeth Taylor, de la mirada y los gestos de Maggie The Cat (p. 352).

Pese a su gran aporte en la crítica de cine nacional, Valencia Goelkel fue siempre modesto con la divulgación de su material y con el mismo oficio que realizaba. Esta característica también fue compartida con Hernando Salcedo Silva, quien justificaba su labor por la pasión al séptimo arte y solo hablar sobre ese fervor. No por nada, ambos lo denominaban "el oficio".

Así resume Salcedo Silva (1981) la característica de estos años:

A mi generación pertenecen excelentes escritores que se han ocupado del cine, superando ampliamente el indigesto estilo literario anterior al concretarse dentro de sus gustos particulares a tratar del cine y sólo del cine, concepto aplicado a determinadas películas aunque sin llegar a la interesante concentración ideológica de los últimos críticos ("Prólogo", párr. 10).

LOS AÑOS IDEOLÓGICOS²

Salcedo Silva se ocupa en su apreciación de una crítica, posterior a la de él, que se fue politizando. Llegaba la década de 1970 con toda una serie de revoluciones, las cuales no fueron ajenas al cine y que en el plano mundial cobraban vigencia con la imponente presencia de la publicación francesa *Cahiers du Cinéma*³. Esta influencia llegó al país, donde ya se hablaba de industria cinematográfica y los críticos comenzaron a abrir el debate sobre cuál debía ser la orientación del cine producido en Colombia. Las revistas fueron la tribuna para que dos posiciones de los críticos fueran identificadas: "Cine como un arma en la lucha de clases y quienes lo veían como negocio y medio de expresión personal" (Martínez Pardo, 1978, p. 391).

Para Osorio (s. f.), estas dos posiciones en cierta medida dinamizaron la reflexión sobre el cine nacional desde las páginas de publicaciones como *Cuadro*, editada en Medellín

² El autor pasa de la consolidación del oficio a los años ideológicos, saltando y omitiendo inexplicablemente un momento fundamental de la generación y profundización de crítica de cine desde Bogotá: la creación de las revistas *Guiones y Cinemas*, al inicio de los años 60. Animadas por plumas como Ugo Barti, Héctor Valencia, David Serna, Abraham Saltzman, Jaime Lopera y Carlos Álvarez, entre otros, este grupo se constituye como el verdadero precursor de la crítica política e ideológicamente comprometida, en la década de los 60. La relación de estas dos publicaciones con el Cine club Universitario, que funcionó en la misma década en el cine Cataluña era notoria, generando una verdadera y muy completa formación de públicos, desde la crítica, complementada por la acción cineclubística. Es por lo tanto esta una omisión absolutamente incomprensible la del autor, si tomamos en cuenta que críticos como Carlos Álvarez, dieron luego el paso a la dirección de cine, y que Marta Rodríguez, recién llegada de estudiar en Francia, también hizo parte de la organización del cine club Universitario, antes de pasar también a la dirección, lo que cambiaría el rostro del cine pensado desde Bogotá (N. del E)

³ Para ese entonces los *Cahiers* atravesaban su famoso periodo "rojo", en referencia a la orientación marxista-leninista de una gran parte de sus articulistas y redactores, muy influidos por la Revolución Cultural China. Ver al respecto: De Baecque (1991). (N. del E.)

por Alberto Aguirre, uno de los críticos más agudos y fundamentados del país, aunque con una labor muy discontinua; o como la revista *Ojo al cine* (párr. 8).

En Bogotá también se promovió este debate desde los *Cuadernos de cine*, de Jorge Nieto. Sin embargo, esta publicación no logró tener la contundencia de *Ojo al cine* y el Grupo de Cali liderado por Andrés Caicedo, ni el aporte de la antioqueña *Cuadro*. Es en este período cuando toman distancia las aproximaciones particulares sobre cinematografía generadas en Bogotá, Medellín y Cali, las cuales se profundizarían en los años posteriores.

La fuerza categórica que en 1974 le impuso *Ojo al cine* al tema de la crítica desde Cali, si bien tuvo contrapeso en Bogotá y Medellín, más que debate lo que generó fue complementariedad. “A diferencia de las posiciones categóricas de *Ojo al Cine*, los *Cuadernos* pretendían proporcionar material de análisis para el lector y dejarlo en libertad de hacer sus elecciones” (Zuluaga, 2005, p. 39). Nieto venía de trabajar como columnista diario de *El Tiempo* cuando en 1975 lanzó los *Cuadernos*; esa experiencia lo sitúa más del lado del expositor que de quien busca la defensa de una posición como en el caso de Caicedo.

Para Martínez Pardo (1978) fueron importantes estas dos revistas pues avivaron la discusión intelectual, aunque agudizaron una cierta separación:

Su identidad o personalidad radica en la forma explosiva, estimulante a la discusión, como organiza el material informativo. Las dos han abierto sus páginas a críticos nuevos, con ideas nuevas, que sin lugar a dudas traerán un aporte a la reflexión sobre el cine. Hay que lamentar que las dos revistas no se hayan encontrado. Cada una trabaja como si no existiera la otra (p. 48).

En Medellín, Orlando Mora y Alberto Aguirre lideraron todo el tema de crítica cinematográfica y, después de *Cuadro*, siguieron estando presentes en este ámbito a través de sus columnas en periódicos como *El Colombiano* y *El Mundo*. Esta constancia también influyó en años posteriores a que el tema en Bogotá fuera perdiendo protagonismo, pues muchas de las figuras que florecieron en esa época de posiciones férreas, no continuaron. En el ambiente de los periódicos el tema del cine siguió siendo habitual, pero fueron una serie de nuevas revistas de índole política que propendían por ideales en su mayoría liberales, las que incluyeron en sus páginas temas de cine, tales como *Nueva Frontera*, *Guión*, *Consigna* o *Manifiesto*.

Acota Zuluaga (2005) que “eran sobre todo los periodistas, provenientes de las facultades de comunicación social de las universidades, o los cinéfilos de todas las procedencias, quienes remozarán los equipos de redacción” (p. 37).

Esta época ideológica en contenido haría pensar en un futuro de la crítica más consolidado, pero en el caso bogotano las plumas forjadas en esta etapa se diluyeron, lo cual no sucedió en Medellín y Cali. De aquellos días, el único exponente que aún publica y quien participó en la revista *Guión*, es Mauricio Laurens.

Martínez Pardo (1978) destaca de aquella época el aporte de la única mujer figura en este campo, la cartagenera Margarita de la Vega Hurtado, quien para 1973 ya había sido columnista en *El Tiempo* y *El Espectador*⁴. “Su

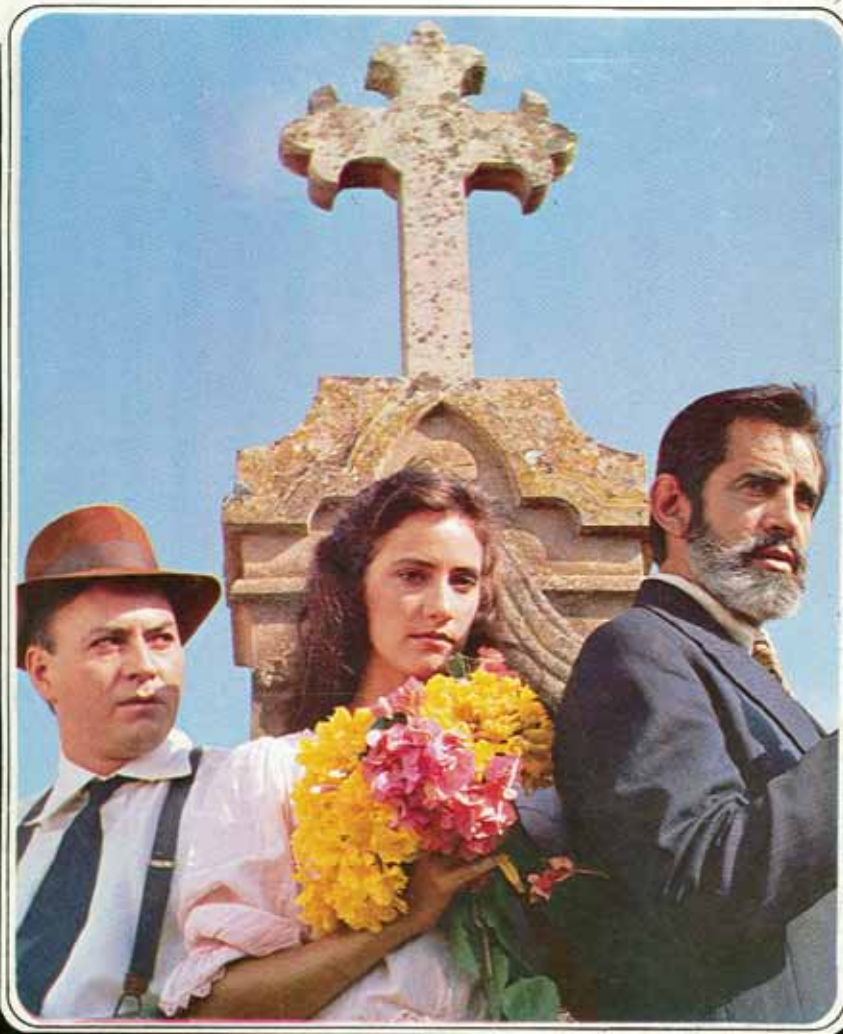
⁴ Fundadora en 1960 del Cineclub de la Universidad de Cartagena. Colaboradora del *Magazín Dominical* de *El Espectador* y de la página de cine de *El País* de Cali, escribió sobre cine igualmente en *El Siglo* y *El Tiempo*. Hizo crónicas sobre cine en directo para el Noticiero Nacional de Arturo Abella, y muy especialmente sobre cine colombiano. Estuvo vinculada igualmente al Cineclub de Cali antes de la era Caicedo y Caliwood, y al Cineclub de Colombia



CINEMATECA

JUNIO N°
1988 9
\$ 500

- El cine de Sergio Cabrera
- Bertolucci y Wadja
- Las diferencias del cine y el teatro
- Cine hindú y yugoslavo



(PORTADA DE LA
REVISTA *CINEMATECA*,
NO. 9, JUNIO DE
1988.)

principal cualidad como crítica es la intuición para calar el aspecto humano y social de las películas (...) sus columnas siempre han gustado por el estilo ágil y concreto que no se pierde en disquisiciones abstractas” (p. 406). También en esta época estuvo fuertemente presente el nombre de Lisando Duque, también columnista en *El Espectador*, quien hacía parte del grupo de críticos con fuerte ideología política que caracterizó este período⁵. Tanto de la Vega Hurtado como Lisandro Duque dejaron su labor como críticos después de ese período: la primera porque partió del país, y Duque, a raíz de su incursión en el campo de la dirección de cine.

Con la llegada de los años 80, mucho de este ímpetu periodístico decreció en los periódicos, haciéndose más frecuentes los comentarios. Son las revistas especializadas las que toman la vocería, pero su labor solo logra resistir hasta finales de la década, época que coincide con un periodo también oscuro en la producción nacional y con la posterior desaparición de Focine.

El impulso estatal de finales de la década de los 70 y parte de los 80, fue crucial en Bogotá para que el espacio de debate ideológico en la crítica no se extinguiera tan rápido. Fue en este contexto donde la labor de la Cinemateca Distrital, bajo la dirección de Isadora de Norden, constituyó un gran aporte. En 1974 ya se había publicado el libro *Crónicas de cine* con una compilación del trabajo de Hernando Valencia Goelkel, pero es en 1977 cuando se institucionaliza la producción con la revista *Cinemateca*.

en Bogotá. Dirigió durante muchos años los “Seminarios Flaherty” en Estados Unidos y actualmente está vinculada con la Universidad de Rice en Texas. (N. del E.)

⁵ Lisandro Duque escribió sobre cine en el *Magazín Dominical de El Espectador* de 1969 a 1973. Igualmente fue colaborador de la revista *Cinemateca*, primera época, publicación de la Cinemateca Distrital. (N. del E.).

Como se indica en la página web de la Cinemateca Distrital, esta revista fue una publicación cuyo propósito fundamental era abrir un espacio propicio a la reflexión y la crítica sobre el devenir cinematográfico y audiovisual en distintas latitudes, empezando por la colombiana. En esta primera etapa se publicaron seis números hasta 1979. En sus páginas se vincularon grandes firmas, como Alberto Duque, Orlando Mora, Umberto Valverde y Luis Alberto Álvarez, entre otros, para darle diversidad a su contenido.

Los contenidos que abordó este nutrido grupo de colaboradores partieron desde la crítica de películas norteamericanas y europeas, perfiles y entrevistas de los más destacados directores de la historia, el estado del cine nacional –en particular el documental–, hasta el análisis de la oferta de programación nacional y el cubrimiento de eventos y festivales en todo el mundo (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007, p. 31).

Luego, la revista tuvo un receso y vuelve a publicarse entre 1987 y 1988 con otros tres números; “vale anotar en esta etapa el recorrido por el cortometraje y el medimetraje colombiano, y la inclusión de entrevistas a diversos realizadores, como Sergio Cabrera y Pepe Sánchez” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007, p. 31).

Cabe destacar en este punto el aporte realizado por Alberto Navarro, quien participó en los seis números que integraron la primera etapa de *Cinemateca* entre 1977 y 1979. Navarro hizo parte durante esta década de las publicaciones más influyentes sobre cine, pasando por las ya mencionadas *Nueva Frontera* y *Guión*, donde alternó espacio con Mauricio Laurens. Su mirada sirvió para que *Cinemateca* pudiera ser la vitrina ideal del debate cinematográfico de la época.



En su momento, Navarro le comentó en entrevista a Pedro Adrián Zuluaga (2007) sobre su labor en esos años:

Había artículos de los más diversos temas pero siempre se daba un énfasis al cine colombiano y se trataba de enlazar lo que estaba ocurriendo dentro de Colombia con lo que pasaba por fuera, a nivel informativo. Estamos hablando de una época demasiado incipiente; se reclamaba que las películas tuvieran un lenguaje propio, una manera de narrar que pudiéramos llamar nacional (p. 55).

Desde *Cinemateca*, Navarro contribuyó como coordinador de la publicación al debate de aquellos años, generando un espacio institucional contundente donde logró la participación de los más reconocidos articulistas de la época, como Alberto Duque, Albero Aguirre, Luis Alberto Álvarez y Lisandro Duque, entre otros.

En los años siguientes, Navarro siguió de cerca los procesos institucionales de consolidación de nuestra cinematografía, pero ya no desde la crítica, sino como parte de Focine y posteriormente de la Dirección de Cinematografía, donde hizo parte del Comité de selección de películas.

Bajo esta misma línea, en 1981 la Cinemateca Distrital también se encargó de la publicación de los *Cuadernos de cine colombiano*, los cuales alcanzaron a tener 25 títulos que tuvieron un enfoque diferente. “*Cuadernos de Cine Colombiano* presentó estudios monográficos que incluían perfiles, galerías fotográficas, fichas técnicas de películas y bio-filmografías destacadas del cine colombiano” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007, p. 39).

Estas publicaciones institucionales llenaron un vacío que aún es reconocido, a pesar

de que desde 1988 no se volvieron a realizar. Su circulación no contó con la periodicidad necesaria debido a factores como la crisis que también vivió la entidad distrital por esos años. Todos los proyectos en ese sentido se paralizaron y tendría que pasar más de una década para que la Cinemateca volviera a ese rumbo.

Destino similar tuvieron dos revistas que nacieron durante los ochentas: *Cine*, de Focine, y *Arcadia va al cine*, las cuales no superaron la barrera de 1990. La primera fue dirigida por Hernando Valencia Goelkel, lo que de por sí era prenda de calidad, pero solo llegó a vivir hasta 1982. Como si fuera una entrega de banderas para perpetuar el legado, es en esta época cuando *Arcadia va al cine* comienza a publicarse. Augusto Bernal era la figura insigne de esta revista, que se especializaba en el análisis del cine nacional. Señala Zuluaga (2007) que a las portadas resaltadas por Bernal se suma el permanente descubrimiento de directores nuevos o el redescubrimiento de directores del pasado remozados por los nuevos aires que circulaban. Asimismo, tienen calidad de verdadero material de archivo los *dossier* o números especiales (p. 45).

En el catálogo *Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia: 1908-2007*, editado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2007), se destaca que esta publicación enriqueció el debate sobre la necesidad de un cine colombiano y encontró la manera de diagnosticar, a veces con amargura y otros con optimismo, el futuro audiovisual en nuestro país (...) Fue pionera también en darle cabida en sus páginas a las obras en video y resaltar el uso de las “nuevas tecnologías” (p. 42).

No obstante, aún era usual encontrar comentarios que cuestionaban la profundidad de las publicaciones impresas:

Estas revistas intentan enfrentar la obra cinematográfica como un producto de un contexto social específico que se encuentra influenciado por la posición ideológica, cultural, social y política del autor. Presentan un lenguaje que, a pesar de utilizar términos técnicos es fácilmente entendible por aquellas personas que no tienen conocimientos profundos sobre el cine. Cumpliéndose así su función didáctica y orientadora, aunque no brinda de forma completa, las bases necesarias para que el público receptor cree sus propios criterios valorativos para desmitificar el cine y decir si aceptan o no los contenidos que se les presenten bajo formas expresivas y estéticas (Pontificia Universidad Javeriana, 1984, p. 93).

Este tipo de cuestionamientos sobre si se realizaba una verdadera crítica de cine en el país o no, se agudizarían en los siguientes años, ya que la situación no fue mucho mejor para las publicaciones escritas.

UN ASUNTO DE PROFUNDIDAD

En el decenio que antecede al cambio de siglo, la crítica en profundidad desaparece del contexto bogotano. Sin las publicaciones apoyadas por la Cinemateca ni otras de diversa índole, el trabajo fuerte en este período es adoptado por la única superviviente de este género en ese momento en el país, la revista *Kinetoscopio* de Medellín. Bajo la dirección de

Luis Alberto Álvarez y luego de Paul Bardwell, su trabajo se vuelve esencial en estos años.

En Bogotá y en general en el resto del país, aunque la figura del 'crítico' aumentó y nuevos exponentes aparecieron, lo que surge no es una renovación, sino la modificación de un estilo de reseña que ha recibido varios nombres a través del tiempo: gacetilleros, comentaristas o informadores. Es en este momento cuando empieza a cobrar vigencia la transcripción de las sinopsis de las películas acompañada de un sistema de calificación por estrellas que se popularizó con los años. La llegada de las salas tipo Multiplex a los centros comerciales, convirtió el ir a cine en una actividad cotidiana para el entretenimiento familiar donde prevalecían los estrenos de Hollywood y la cantidad de boletería vendida.

Leer reseñas de películas era el ritual necesario para decidir qué cinta ir a ver. A mayor cantidad, menor calidad de los textos en medios impresos. De manera inconsciente, el lugar para el análisis quedó para las revistas especializadas y/o académicas que aumentaron en la medida en que profesionales de facultades de comunicación social, cine y televisión, sociología e historia, entre otras, se empezaron a interesar por el tema. El crítico de cine se convirtió en el rótulo para encapsular toda clase de comentarios sobre el séptimo arte, y por eso, quienes buscaban ir más allá de la reseña-consejo debían acudir a la profundidad y opinión informada.

Mauricio Laurens, quien empezó a realizar crítica cinematográfica en 1978, es uno de los pocos que ha tenido un espacio constante en los diarios. La razón, afirma él, es la continuidad en el periódico *El Tiempo*, desde el cual ha podido construir un espacio formal de crítica.

Los fundamentos de esta labor son la opinión especializada. Con conocimiento de causa, con análisis, con estudio. Es más que el



juicio que tiene simplemente decir bueno, regular o malo, o tres, cuatro o cinco estrellas. No solo es el conocimiento de la película en concreto, sino de la obra desde el autor, director o guionista, o del movimiento cinematográfico. Todas las obras obedecen a unas raíces y fundamentos (Comunicación personal, 14 de abril de 2011).

Laurens es sólo uno de los exponentes de dos corrientes que se vieron en los periódicos durante la década de 1990 y que continúan hasta la actualidad. La primera, una generación erudita y académica que conserva mucho del legado de Hernando Salcedo Silva y Hernando Valencia Goelkel, en la cual está muy presente la referencia a las grandes corrientes o escuelas, como el cine europeo.

Este comentario de Laurens (2011) condensa esa visión:

Hay que luchar con el estereotipo del crítico criticón o del crítico calificador de estrellas. Hay gente que escribe pero tiene memoria del 2007 para acá. Hay grandes conocedores que ya saben todos los proyectos del 2013 pero desconocen el Expresionismo alemán o no han visto una película de Ingmar Bergman. No conocen o no les interesa ver el cine de Japón o Dinamarca, y en ese sentido nuestra ignorancia es crasa (Comunicación personal, 14 de abril de 2011).

De este grupo también hace parte Enrique Pulecio⁶, quien alternó columna con Laurens en *El Tiempo* y participó en el espacio de *Lecturas Dominicales*, desaparecida en 2002. Su

⁶ Enrique Pulecio fue director durante muchos años de la sala *Los Acevedo* del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo). Su labor y entusiasmo fueron decisivos para consolidar este espacio como uno de los puntos de referencia de la actividad y del debate cinefílicos en la capital. El triángulo Mambo-Cinemateca Distrital-Cineclub de la Universidad Central era ineludible para cualquier cinéfilo digno de ese nombre en el centro de Bogotá. (N. del E.)

enfoque venía ligado más a la base literaria que tuvieran las películas como objeto de análisis. En el caso de *El Espectador*, más variable en su nómina, en esos años se destacaron los nombres de Juan Diego Caicedo, hacia 1986, y luego Gilberto Bello.

Para el crítico contemporáneo Ricardo Silva, que hace parte de una nueva generación que ha llegado en la última década, esta fue una generación más académica. Muy cinéfila pero también política, muy literaria, muy cargada de conceptos de los 70 y los 60, y en su crítica se va a notar un afecto por cierto tipo de cine muy alejado de Hollywood (comunicación personal, 7 de abril de 2011).

Silva hace parte de un grupo menos académico, más ligado a los desarrollos de las nuevas tecnologías, a las vanguardias mundiales en materia de cine, donde el espacio de crítica de cine se ha reducido en los medios impresos pero se ha abierto abismalmente en las páginas de internet.

Otro diferencial es el vínculo de Silva con la literatura, lo cual ubica en un lugar desde donde el tono de escritura adquiere un estilo fluido que ha calado en el público que lo sigue desde las páginas de la revista *Semana*. En esa misma línea también está Mauricio Reina, quien estuvo vinculado con la revista *Cambio*, así como el escritor Hugo Chaparro⁷ quien ha estado trabajando con *El Espectador*.

Dentro de este grupo, aunque anterior, también se encuentra el cartagenero Alberto Duque López, quien con intenso fervor fue el primer crítico de *Semana* y de ahí pasó a *El Espectador*, culminando en la revista *Diners*. Su estilo siempre estuvo ligado a la promo-

⁷ Además de su conocida colaboración con la revista *Kinetoscopio*, su obra literaria y las dos monografías sobre Hitchcock y Marilyn Monroe para la serie "Cien personalidades, cien autores", de Editorial Panamericana, Hugo Chaparro (2005) también publicó *El evangelio según Hollywood: Frases de película*. (N. del E.)

ción de los grandes estrenos y películas de Hollywood, además de su actividad como escritor.

Alejándose un poco, también se encuentra Manuel Kalmanovitz, quien en la revista *Arcadia*, además de las reseñas, suele brindar artículos de análisis sobre temas coyunturales de la industria, ahondando en temas como la digitalización o la formación de públicos.

De algunos de ellos se puede decir que su actividad ha sido prolífica, tanto por su permanencia en las páginas de prensa periódica como por su participación en proyectos mayores, lo cual evidencia su posicionamiento como referentes. Es el caso de Mauricio Laurens, que ha publicado libros ahondando el tema cinematográfico pero desde otras orillas, tales como *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)* (1988), donde hace un análisis de la cinematografía nacional de esa época, o *Enfoques de película* (2008), un texto que recopila las reflexiones del cine club que coordina en la Universidad Externado de Colombia desde hace varios años.

Del mismo modo, Hugo Chaparro y Alberto Duque participaron en el 2007, junto con otros críticos nacionales, en la elaboración de textos monográficos sobre directores y actores de cine, como Alfred Hitchcock y Marlon Brando, para la colección Panamericana sobre cine. Este tipo de publicaciones es importante para la validación del oficio del crítico, permitiéndole una extensión reflexiva que no

se encuentra en las páginas de los periódicos y una penetración más potente que la que pudiera lograrse en internet. Sin embargo, son pocos los autores que, más allá de las críticas, han decidido incursionar en publicaciones más extensas⁸.

Laurens manifiesta que ahora es más fragmentado el ejercicio de la crítica y no se puede hablar de una línea de conducción; es allí donde cobran vigencia las diferencias: “Qué puede diferenciar a un crítico de un comentarista. O un comentarista de un reseñador o de un coprador de las notas de producción” (Comunicación personal, 14 de abril de 2011), se pregunta.

La respuesta tal parece estar, no en la extensión, sino más bien en la profundidad del contenido. Silva suele considerarse a sí mismo como un comentarista, “ya que cuando no es especializado el análisis, más que crítica se llamaría comentario de cine, pues la crítica implica una serie de contextualizaciones que es más compleja” (Comunicación personal, 7 de abril de 2011), argumenta.

Sin embargo, al ver su sección sobre cine en *Semana* se notan elementos de profundidades similares a los que se verían en Salcedo o Valencia, incluso su mismo desacuerdo con el término de críticos. Ellos, a la par que hablaban de los aspectos formales como dirección, música o trama, tocaban también el factor más sublime de la representación ci-

⁸ Hacen parte de esta colección: *Alfred Hitchcock, el miedo hecho cine*, de Hugo Chaparro Valderrama; *Auguste y Louis Lumière, entre sombras y luces*, de Julian Pulido Saad; *Billy Wilder, el arte de la ironía*, de Darío Colmenares; *Charles Chaplin, un clásico moderno*, de Pedro Badrón Padua; *François Truffaut, una vida hecha cine*, de Juan Carlos González; *Luis Buñuel, entre los sueños y la pesadilla*, de Jorge Manuel Pardo; *Marilyn Monroe, el cuerpo y el alma*, de Hugo Chaparro Valderrama; *Mario Moreno Cantinflas, el filósofo de la risa*, de Miguel Ángel Flórez; *Marlon Brando, escándalo y mito*, de Alberto Duque López; *Pedro Almodóvar, alguien del montón*, de Julián David Correa, y *Woody Allen, incómodo en el mundo*, de Ricardo Silva Romero. (N. del E.)



CINEMATECA



10

NUEVA EDICIÓN • REVISTA TRIMESTRAL DE LA CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ • NOVIEMBRE / ENERO 2000

nematográfica, la reacción en *El Espectador*, tal como se ve en este aparte sobre la película alemana *Soul Kitchen* (2010):

Esta vez estamos, gracias a Dios, ante una comedia de vitalidad contagiosa: es fácil rendirse a sus personajes plagados de virtudes y de defectos, a sus planos ingeniosos que jamás dejan de sorprender, a su extraño sentido del humor mitad bueno, mitad alemán. Muy pronto, desde las primeras escenas, nos sentimos involucrados en la historia. Muy pronto, desde aquella comida sin pies ni cabeza, queremos que todo le salga bien al infeliz Zinos Kazantsakis (Silva Romero, 2011, "Soul Kitchen", párr. 2).

Se trata de una intencionalidad del crítico que no debe estar sujeta a la extensión o espacio y que en el caso de la columna debe ser de trampolín para consolidar unos espacios de reflexión y análisis mayor. Así lo señaló Mayra Pastrana (1997) para el IV Encuentro de Críticos de Cine en Pereira:

En este caso la destreza del crítico consiste en que esa valoración sea como la parte visible del iceberg, imposible de desarrollar en letra de medio de comunicación masiva, pero que se debe 'sentir' en la base de las interpretaciones personales. Mientras en las publicaciones especializadas se puede hallar el cauce idóneo para la demostratividad del criterio, desarrollo procesal que adquiere de este modo más importancia que la propia valoración (p. 120).

Esta característica se percibe en el tono de Laurens, quien sabe que su espacio va mucho más allá que la simple reseña de las películas

y que lleva un mensaje que incluye una visión de mundo. Al respecto indica:

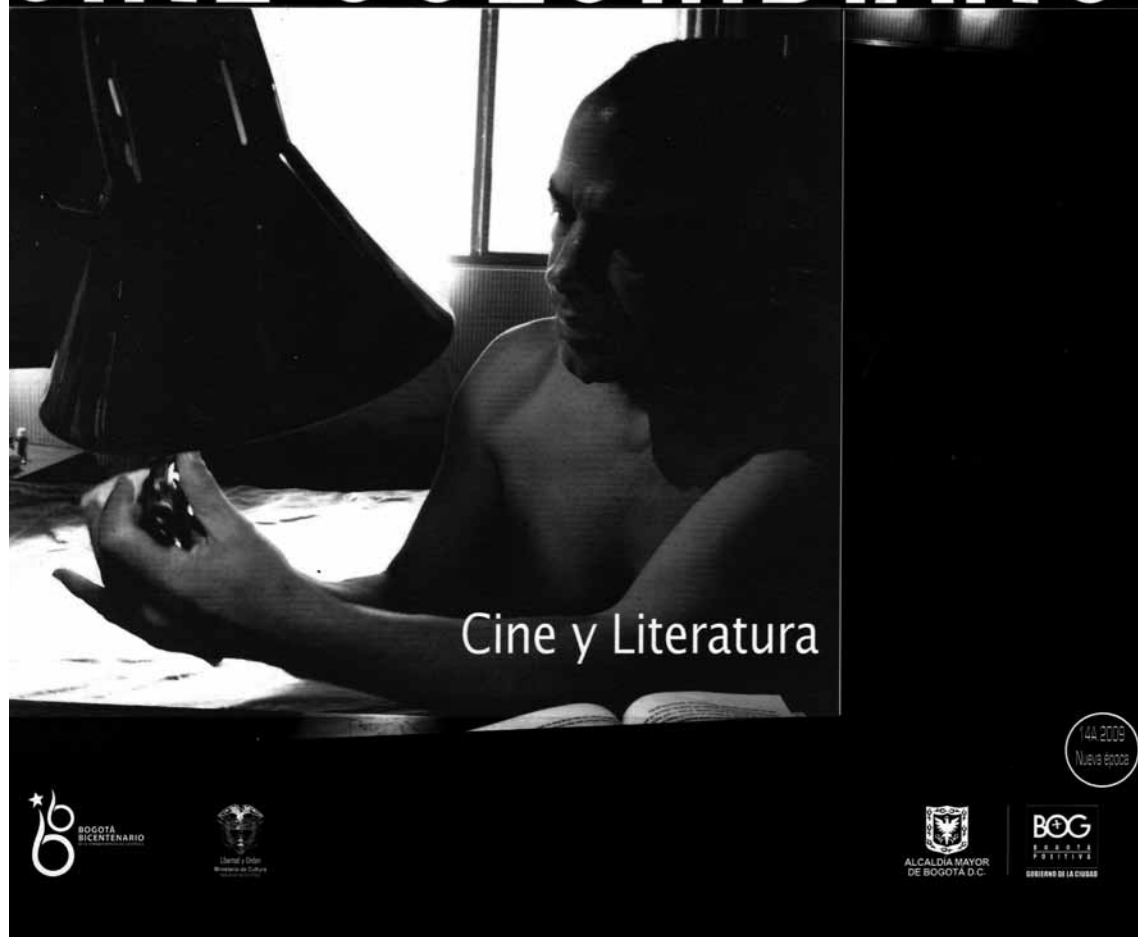
A mí me interesa a veces no la propia película como tal, sino que la película hace parte de una obra, de una nacionalidad y una ética. Creo que lo importante del cine de autor es su mirada e ideología, así sea una mirada errada o retorcida, pero es propia de una persona o grupo de personas con una serie de posturas y compromisos (Comunicación personal, 14 de abril de abril de 2011).

Por su parte, Silva es más tajante en afirmar que su papel de reflexión no puede llegar al nivel de la crítica por un asunto de extensión. Él llama a este estilo una 'cinefilia más pragmática' e incluso añade que en su caso no ha sido tan reflexivo, como sí lo han hecho desde sus páginas Hugo Chaparro y Juan Carlos González en Medellín. Su análisis en torno a esta generación, aunque lo ubica en el campo del simple comentario, denota en el fondo una gran preocupación por hacer una opinión lo suficientemente informada que supera al simple reseñista:

Lo que hemos hecho esta nueva generación es comentario de cine. Está pensado para un público concreto al que no pretendo agobiar ni aleccionar sino cumplir con la pregunta específica de qué hay para ver. Trato de hacerlo con cierto nivel y cierta altura pero no hay elementos de contexto. Los libros son crítica de cine y esa distinción es importante. A mí no me molesta catalogarme como crítico pero lo mío es muy ligero. Es respetuoso con el lector pero es ligero. De hecho tiene estrellitas. Se trata de por lo menos tener un criterio que le sirva a la persona que me lee para que diga, si a ella le gusta, yo lo



CINE COLOMBIANO



(PORTADA DE CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO, NUEVA ÉPOCA, 2009.)

voy a odiar o amar. Lo que sí veo que ha hecho falta es libros sobre crítica que ahonden sobre el cine colombiano de manera crítica, como por ejemplo sobre Víctor Gaviria o Felipe Aljure (Comunicación personal, 2011).

Por otra parte, luego de finalizar el siglo pasado, la producción de revistas especializadas retomó su presencia pero bajo distintas modalidades. Este resurgimiento de

interés ya no viene de iniciativas personales de amantes del cine, sino que va ligado con la Academia y el Estado. La Cinemateca Distrital, consciente del vacío de publicaciones especializadas, revivió los dos proyectos bandera de la entidad: la revista *Cinemateca* y *Cuadernos de cine colombiano*.

La tercera época de *Cinemateca* fue en el año 2000 con la publicación de tres números donde se recopiló la producción nacional de la década de 1990, homenajes a Luis Buñuel

y Robert Bresson, reseñas de producciones nacionales, comentarios de libros relacionados con la labor cinematográfica y análisis de bandas sonoras. Por su parte, *Cuadernos de cine colombiano* volvió a publicarse en el año 2003, siguiendo la tendencia monográfica de la anterior etapa; en la actualidad ya va por la versión número 16.

De igual forma, la producción editorial de la Cinemateca se revitalizó al elaborar publicaciones monográficas o temáticas que acompañaron la programación exhibida. Así, se han editado libros como *Jorge Silva-Martha Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (2008); *Víctor Gaviria: 30 años de vida filmica* (2009); *ICAIC: 50 años de cine cubano en la revolución* (2009), y *Primera Muestra de Cine de Medio Oriente Contemporáneo* (2010), edición bilingüe inglés-español. A esos títulos se unieron en el 2012 los libros *Materia y cosmos: Las películas de Artavazd Pelechian* (edición bilingüe francés-español) y *Kurosawa 101*, ambos publicados en el mes de marzo.

Del mismo modo, con motivo de los 40 años de la Cinemateca Distrital y los 25 años de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, se coeditó la *Colección 40/25. Joyas del cine colombiano*, que cuenta con 17 películas colombianas realizadas en Bogotá de 1930 a 2011, en formato DVD, acompañado de un cuadernillo crítico de 80 páginas con fichas técnicas, reseñas y artículos relacionados con los títulos seleccionados⁹.

Adicionalmente, las universidades y centros de formación en la capital fomentaron la creación de publicaciones especializadas.

⁹ Además de estas recientes publicaciones, la Cinemateca Distrital entrega desde el 2005 el Premio de Investigación, Crítica, Historia, Teoría y Estética sobre Imagen en Movimiento en Colombia, y publica anualmente la primera edición del ensayo ganador de esta convocatoria. Hasta este año ha publicado seis obras de autores ganadores. Consultar: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/investigacion-y-publicaciones.html> (N. del E.).

La más destacada dentro de este grupo es *Los Cuadernos de Cine Club* de la Universidad Central, bajo la dirección de Mauricio Durán¹⁰. Desde 1994 esta publicación registra los análisis que provienen de las actividades realizadas por el cine club de esta institución universitaria.

Otras entidades también han creado sus publicaciones, como *ALA* (2001), de la Corporación Colombiana de Documentalistas; *9 mm*, de Laboratorios Black Velvet; *Gritos y susurros* (2003), de la Facultad de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia; *Betty Blue* (2004), de la Escuela de cine Black María; *Consecuencia* (2004), de la Universidad Manuela Beltrán; *Imaginzan* (2005), de Unitec, y la experiencia recopilatoria del proyecto *Cine al patio* (2005), también de la Universidad Nacional.

Estos proyectos no gozaron de una difusión masiva, al servir en cierta medida de nicho; esto tal vez explica la poca notoriedad frente a la todavía fuerte presencia de *Kinetoscopio* como referencia en los círculos de profesionales y académicos. En realidad, la oferta existe pero cada vez es más específica, dirigida al público del sector cinematográfico, o está inserta dentro de otros temas de la industria de cine, video y publicidad. Así se explica el poco éxito de algunos proyectos abiertos contemporáneos de esa época como *El cartel* o *En rodaje*, del realizador Julio Luzardo, que no alcanzaron a tener un segundo número o que dieron el salto hacia la versión electrónica.

También la producción escrita ha dado pie a publicaciones retrospectivas y analíticas de la industria audiovisual colombiana como tal, proveyendo así un insumo desde la Academia

¹⁰ Recientemente Mauricio Durán (2009) publicó, en la "Colección Entrever", el libro *La máquina cinematográfica y el arte moderno: Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas* (N. del E.).



para quienes ahondan en este tema desde la historiografía cinematográfica. Se destaca el libro *La crítica de cine, una historia en textos*, de Proimágenes, coordinado por Gustavo Cobo Borda y Ramiro Arbeláez, donde se hace un recorrido por los textos, autores y películas más destacados en la historia nacional, aportando así un recorrido tanto del cine como de la crítica nacionales desde su inicio hasta la actualidad.

Del mismo modo, con el apoyo del Ministerio de Cultura, llegaron análisis profundos de las últimas décadas de la actividad cinematográfica en el país. Se destacan: *¡Acción! Cine en Colombia*, editado por Pedro Adrián Zuluaga, texto resultante de la exposición del mismo nombre; *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, de Sandra Carolina Patiño, publicación de la Universidad Nacional de Colombia¹¹, y *Documental colombiano: Temáticas y discursos*, de Andrés F. Gutiérrez Cortés y Camilo Aguilera Toro. Así mismo, los ganadores de la primera convocatoria del Ministerio para investigación sobre cine en el 2002: *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*, de Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo Hernández, donde se resalta la labor de los hermanos Acevedo en el surgimiento del cine nacional; *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, de Paola Arboleda Ríos y Diana Osorio Gómez, y *La ciudad visible: Una Bogotá imaginada*, de Diego Mauricio Cortés Zabala.

11 Otros títulos sobre cine publicados por la Universidad Nacional son: *La mosca atrapada en una telaraña: Buñuel y "Los olvidados" en el contexto latinoamericano* (2003), de Libia Stella Gómez; *La edad ingrata: Infancias en los 400 golpes*, de François Truffaut (2009), de Francisco Montaña Ibáñez, y *Eric Rohmer, el cineasta de una pequeñez esencial* (2011), compilado por Juan Diego Caicedo. (N. del E.)

LOS NUEVOS ESCENARIOS

A raíz de la ley de Cine (Ley 814 de 2003), se incrementó la producción nacional¹² y, por ende, también la presencia de críticas, reseñas y comentarios en los medios de circulación nacional. Con esto se puso en el tapete una discusión en plena construcción: ¿Cómo debe abordar el crítico la cinematografía de origen colombiano, cuando esta se encuentra en proceso de consolidación?

Para algunos, como Silva, es probable que inconscientemente quienes hayan escrito sobre películas colombianas fueran condescendientes.

Yo estuve en el tránsito de ser crítico de cuando las películas colombianas no se veían a cuando se empezaron a ver y oír. Al principio a uno le parecía que todo estaba bien. Sin embargo, ante una película americana, donde todas se ven y oyen bien, se le califica duro, si esta es regular (Comunicación personal, 2011).

Este planteamiento aboga por una mayor dureza con el cine nacional, pero el intento por hacerlo no ha sido siempre bien recibido y se puede llegar incluso a acusar de sesgado el criterio de quien lo emite. Vale recordar la polémica que suscitó una entrevista radial hecha a Rubén Mendoza, director de la película colombiana *La sociedad del semáforo* (2010), en el programa Cinema W, cuando Mario Alcalá, director de la emisión, sostuvo una férrea discusión con el realizador. En este caso, los argumentos de Alcalá al criticar la película quedaron sin fundamento por

12 Diez largometrajes colombianos estrenados en 2010. Cifras de exhibición en Colombia / periodo: 01 de enero al 31 de diciembre de 2010. Fuente: Boletín Pantalla Colombia. Proimágenes en Movimiento: http://www.proimágenes-colombia.com/page_2011/secciones/pantalla_colombia/plantilla_libre.php?id=37

ser vistos como no objetivos por la opinión pública.

Entonces, ¿cómo se puede legitimar el discurso del crítico al hablar de cine colombiano? La clave podría estar en tratar el cine colombiano sin ese rótulo, sino concentrarse en si es buena o mala la cinta debido a sus méritos cinematográficos. Se puede hacer

un ejercicio superficial que puede dar indicios de cómo es la crítica que se lee actualmente sobre cine colombiano. Estos fueron los comentarios sobre una producción reciente, el largometraje *Saluda al diablo de mi parte* (2011), en tres medios de comunicación nacionales:

SALUDA AL DIABLO DE MI PARTE		
Medio	Autor	Concepto
Revista Semana	Ricardo Silva ("Saluda al diablo de mi parte", 2011)	- "(...) han logrado hacer una película de acción tan entretenida como las que veían cuando niños". - " <i>Saluda al diablo de mi parte</i> resulta, en un momento dado, más enrevesada de lo necesario. Y las alusiones a la Ley de Justicia y Paz no encajan del todo en esa elaborada estética que de vez en cuando pisa los terrenos del efectista cine de serie B sobre venganzas. Pero puede decirse que el guion firmado por Carlos Esteban, lleno de frases de cine del oeste, es un buen mapa de ruta".
El Espectador	Hugo Chaparro (2011)	"El tema sería apenas otra anécdota en el amplio repertorio de la violencia, del crimen que desvirtúa la civilización, si no se manifestara con los aspectos visuales que permite la acción cinematográfica en su tradición más clásica: un vértigo insaciable en la narración y el montaje, subrayando el salvajismo representado en cada imagen; una creación de situaciones trepidantes y atmósferas siniestras –gracias a la fotografía cargada de emociones, según Luis Otero y su manejo de la luz–; una ausencia de compasión y excesos deliberados por la lógica que propone el guión –escrito por Juan Felipe y Carlos Esteban Orozco–..."
El Tiempo	Mauricio Reina (2011)	" <i>Saluda al diablo de mi parte</i> ofrece estupendas secuencias de acción que no tienen nada que envidiarle al cine internacional. Lamentablemente, el guión vuelve a tener deficiencias inculcables, no tanto por sus recursos argumentales sino por el vano intento de meter la trama a la fuerza en la realidad nacional".



Este pequeño contraste muestra cómo se puede optar por elogiar los aspectos técnicos (Hugo Chaparro), para resaltarlos e ir más a fondo; o dar razones justificadas para el análisis, destacando los aciertos o las fallas a nivel estructural, como los que, por ejemplo, detectaron Reina y Silva en el guión.

Análisis como los anteriores solo son posibles con formación. No solo para que haya autores que sepan de cine sino también de gente que sepa escribir. Silva resume la situación actual de esta manera:

de los 80 críticos o comentaristas que van al estreno de prensa de una película, no todos son buenos. Hay gente que sabe mucho más que otra pero hay otra que escribe mejor que los que saben. La combinación entre saber mucho y escribir bien se reduce en número a 15, siendo esa cifra un montón de gente buena [Comunicación personal, 2011].

A esto ha contribuido el hecho de que se ha recuperado el sector de la crítica como materia de formación tanto para las entidades educativas como para el Estado. Cada día es más común oír de talleres y seminarios en apreciación cinematográfica. La Cinemateca Distrital retomó una actividad formativa que había hecho parte integral de sus labores en la época de Isadora de Norden, donde a la par de las exhibiciones se hicieron talleres de crítica cinematográfica con figuras como Lisandro Duque, Alberto Duque o Hernando Salcedo Silva. Desde el 2010, en su sede se realiza el Seminario Ver y leer el cine, organizado por el Centro Audiovisual de San Agustín como parte de una política de énfasis en formación de públicos, pilar esencial para llegar a pensar en un futuro en la capacitación de críticos.

A este tipo de actividades se han unido talleres, conferencias y seminarios que apuntan

también a la formación de público a través del acercamiento a cinematografías regionales (Seminario de Cine Brasileiro Moderno) y a los géneros (Seminario de Cine Documental, con el documentalista chileno Patricio Guzmán; Seminario Ver y pensar el documental), ciclos temáticos (Ciclo de cine rosa, Semana de la memoria, Zinema Zombie) y encuentros con directores internacionales (Guillermo Arriaga, agosto 2011), entre otros.

Esta era la satisfacción de una necesidad que solicitaba el sector para poder consolidarse. Según Ana Lucía Ramírez y Ángela Beltrán, para 2009 “la crítica y el periodismo cultural no se contemplan como disciplinas susceptibles de apoyo. La formación en crítica es otra actividad que la educación no formalizada podría incentivar, una tarea que podría organizar y dirigir la Gerencia Audiovisual” (2009, p. 236). Una situación que ha cambiado en la medida en que las iniciativas de origen distrital abrieron espacios y convocatorias para reconocer tanto el trabajo de crítica como el de investigación audiovisual.

Del mismo modo, la Academia también ha buscado la profesionalización del oficio. Desde hace tres años, la Universidad Javeriana imparte el Diplomado en Análisis y Crítica Cinematográfica, una experiencia única porque generalmente los cursos ofrecidos versan sobre documental, guión y dirección, entre otros. También en el 2010, la Universidad de la Sabana ofreció el Diplomado en Periodismo Cultural que, si bien no continuó, fue un referente en la oferta para los interesados en formarse en este campo. Es por eso importante que las alternativas de formación, ya que existen, permanezcan en el tiempo, porque se hace necesario tener profesionales capacitados en la medida en que la industria audiovisual colombiana crece.

Ese mismo término de industria ya redimensiona todo el ejercicio del cronista de cine hasta el momento y lo obliga a asumir un nuevo rol porque el mapa se ha reconfigurado: las publicaciones periódicas y especializadas se han dispersado, el mismo público se ha especializado y la oferta ligada a internet y a las nuevas tecnologías ha crecido exponencialmente. Un crítico bogotano actual deberá, pues, saber escribir, saber de cine y también de internet y redes sociales. Pero en ese 'saber de cine' no solo deberá tomar en cuenta la cada día más creciente cifra de largometrajes nacionales que se exhiben, sino otros formatos que en la actualidad pasan desapercibidos.

En Bogotá, gracias al auge en la última década de los festivales de cine, se han empezado a difundir trabajos de nuevos realizadores. Ojo al sancocho, Festival Loop, Imaginatón, In vitro Visual, Festival Internacional de Cortometrajes y Escuelas de cine El Espejo, entre otros, han empezado a ser parte del paisaje audiovisual capitalino y esto hace necesario que quienes escriben de cine, centren su mirada allí.

Este sería el verdadero escenario de los blogueros y los proyectos por internet, más que dedicarse a los grandes estrenos, ya cubiertos por los medios tradicionales. Con su accionar, el crítico realmente podría incidir dentro del contexto local bogotano, visibilizando y dando cuenta de las experiencias que en torno al audiovisual se realizan en Bogotá.

Se encuentran ejemplos que se han mantenido en el tiempo, algunos de iniciativa bogotana o por lo menos con varios integrantes, como: www.ochoymedio.info, www.cinevista-blog.com, www.enrodaje.net y www.extrabismos.com. También algunos blogs personales han logrado cierta notoriedad, pero justamente debido al toque académico en que se sustentan. Para destacar dentro de ese campo se puede nombrar a Pedro Adrián Zuluaga (Pa-

jarera del Medio) y Andrea Echeverri (Andrea, cine y literatura), que se han mantenido constantes en sus actualizaciones. Estas iniciativas desde internet no solo han logrado contar con secciones que envidiaría cualquier medio impreso, sino que han empezado a conseguir lo que ha sido un reto para las últimas generaciones de críticos en el país: obtener en medio de la fragmentación una cohesión entre las regiones.

Este es el paso lógico, pero no se ha podido consolidar debido a factores que para algunos están ligados a la conformación de pequeños grupos y diferencias personales en el gremio. Desde hace varios años se realiza anualmente el Encuentro Nacional de Críticos en Pereira, cuyo valor aglutinador ha sido vital, pero no se ha podido avanzar más allá. Sin embargo, en el momento de escribir estas páginas se instauraba la Asociación Nacional de Críticos de Cine en la versión XIV del encuentro.

Por su parte, el Festival Internacional de Cine de Cartagena también ha ofrecido una oportunidad necesaria para el intercambio, elemento principal para hacer del gremio un sector representativo en la industria cinematográfica nacional.

Bien lo señaló en su momento Guillermo Restrepo Sánchez (2004):

Si se quiere sacar una conclusión apresurada de todo esto, habría que llegar al punto que la crítica en el cine colombiano, si es cierto posee un título en un pequeño sector, luce fundamentada, aunque debe agremiarse –por aquello y de que la unión hace la fuerza y por un poco de humildad–. Hay muchos que se creen estrellas (p. 22).

Mientras la agremiación no suceda, será muy difícil hablar de un cuerpo con la misma presencia que tiene en otros países como Mé-



xico y Argentina, que cuentan con su propia delegación ante la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci), la cual a su vez jalona espacios como los festivales de cine y promueve una profesionalización del ejercicio. Sin este requisito, tampoco es posible pensar en que la industria cinematográfica nacional empiece a tener más notoriedad a escala mundial.

Martínez Pardo veía esta relación de manera inversa, pues consideraba que el espacio siempre ha estado reducido para la crítica de cine y en general para cualquier tema cultural, y por lo tanto era necesario luchar primero por ese lugar en el contexto nacional. De ahí la necesidad de agremiarse:

la crítica no ha sabido crear un público, y en esto ha tenido que ver su enfoque tanto en la forma de presentar los comentarios como en el contenido de los mismos. Resolviendo este factor –contacto con el público– se puede pen-

sar en resolver el anterior, la profesionalización (Martínez Pardo, 1978, p. 415).

Como profecía, para esta y las siguientes generaciones queda todavía el reto que en su momento Hernando Salcedo Silva promulgó para el ejercicio del oficio:

(...) Espero que algún día, aunque sea muy lejano, se profesionalice la crítica como en Europa y Estados Unidos, y no se le abandone al cronista de casos de sangre, al sabelotodo de los periódicos, al amorfo intelectual, al impetuoso universitario o al técnico agrícola, que sin estar interesados por los problemas del cine, que de pronto son más complicados y más sencillos de lo que ellos creen, naturalmente rebajan la crítica de cine a cróniquilla informativa, por más buena voluntad que le pongan (como se cita en Rojas, 2005, p. 13).

REFERENCIAS

- Carrillo Hernández, A. y Mora Forero, C. I. (2003). Acevedo e hijos. *Cuadernos de cine colombiano*, 2,1-56. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Chaparro, H. (2005). *El evangelio según Hollywood: Frases de película*. Bogotá: Ícono. Chaparro, H. (2005). *Alfred Hitchcock : el miedo hecho cine*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Chaparro, H. (2009). *Marilyn Monroe: En Cuerpo Y Alma*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Chaparro, H. (2011, 17 de agosto). ¡Todos contra todos! [Versión electrónica]. *El Espectador*. Recuperado el 23 de agosto de 2011, de <http://elespectador.com/impreso/cultura/articulo-292497-todos-contra-todos>
- Cinemateca Distrital de Bogotá. *Quiénes somos* [Versión electrónica]. Recuperado el 30 de abril de 2011, de http://www.cinematecadistrital.gov.co/quienes_somos.htm
- De Baecque, A. (1991). *Les Cahiers du cinéma: histoire d'une revue* (Vol. 1). París: Cahiers du cinéma.
- Durán, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el arte moderno: Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2007). *Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Laurens, Mauricio. (1988). *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)*. Bogotá: Contraloría General de la República.
- Laurens, Mauricio. (2008). *Enfoques de película*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.
- Navarro, A. (2005). Hernando Valencia Goelkel: (1928-2004) [Versión electrónica]. *Cuadernos de cine colombiano / Crítica cinematográfica*, 6, 18-25. Recuperado el 1 de octubre de 2012, de <http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/CuaCineColom6.pdf>
- Osorio, O. (s. f.). *La crítica de cine en Colombia* [Versión electrónica]. Recuperado el 27 de abril de 2011, de [http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=38&catid=16:cine-colombiano&id=69:la-crc-a-de-cine-en-colombia&option=com_content&view=article](http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=38&catid=16:cine-colombiano&id=69:la-critica-de-cine-en-colombia&option=com_content&view=article)
- Ossa, G. (1997). Realizadores versus críticos. En G. Ossa (Comp.), *Nido de cóndores: Críticos de cine en Pereira / Memorias del IV Encuentro*. Pereira: Papiro.
- Pastrana, M. (1997). Los jueces enjuiciados. En G. Ossa (Comp.), *Nido de cóndores: Críticos de cine en Pereira / Memorias del IV Encuentro*. Pereira: Papiro.
- Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social (1984). Bibliografía. Las revistas de cine en Colombia. *Revista Signo y Pensamiento*, 3 (5), 93-95.
- Proimágenes en Movimiento (2011). *Cifras de exhibición en Colombia / periodo: 01 de enero al 31 de diciembre de 2010*. Recuperado el 1 de octubre de 2012, de http://www.proimágenescolombia.com/page_2011/secciones/pantalla_colombia/plantilla_libre.php?id=37
- Ramírez, A. L. y Beltrán, Á. (2009). *Estado del arte del área de las artes audiovisuales en Bogotá D.C.* [Versión electrónica]. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital - DDDI.
- Reina, M. (2011, 18 de agosto). Los hermanos Orozco regresan recargados a la escena nacional [Versión electrónica]. *El Tiempo*. Recuperado el 23 de agosto de 2011, de http://www.eltiempo.com/entretenimiento/cine/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10183045.html
- Restrepo Sánchez, G. (2004). Mi fascinación por el cine. En G. Ossa (Comp.), *La crítica de cine en Colombia / Memorias de dos encuentros*. Manizales: Hoyos Editores.
- Rojas Romero, D. (2005). Hernando Salcedo Silva (1916-1987) [Versión electrónica]. *Cuadernos de cine colombiano / Crítica cinematográfica*, 6, 4-17. Recuperado el 1 de octubre, de <http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/CuaCineColom6.pdf>
- Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano: 1897-1950* [Versión electrónica]. Recuperado el 25 de abril de 2011, de <http://www.banrepcultural.org/blavirtual/todaslasartes/croci/indice.htm>
- Silva Romero, R. (2011, 29 de enero). Soul Kitchen [Versión electrónica]. *Revista Semana*. Recuperado el 3 de mayo de 2011, de <http://www.semana.com/cultura/soul-kitchen/150977-3.aspx>
- Silva Romero, R. (2011, 13 de agosto). Saluda al diablo de mi parte [Versión electrónica]. *Revista Semana*. Recuperado el 23 de agosto de 2011, de <http://www.semana.com/cultura/saluda-diablo-parte/162251-3.aspx>
- Valencia Goelkel, H. (1997). *Oficio crítico*. Bogotá: Presidencia de la República.
- Zuluaga, P. A. (2005). Revistas de cine en Colombia: La otra misma historia [Versión electrónica]. *Cuadernos de cine colombiano / Crítica cinematográfica*, 6, 32-49. Recuperado el 1 de octubre, de <http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/CuaCineColom6.pdf>
- Zuluaga, P. A. (2007). Un escritorio y tres Navarros. *Revista Kinetoscopio*, 16 (78), 54-61.



sobre los AUTORES

Luis Alfredo Barón Leal. Historiador de la Universidad Nacional de Colombia con énfasis en historia urbana de Bogotá. Trabaja en la coordinación del programa de pasantías del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Cofundador y editor de la revista virtual *De ti habla la historia*, donde coordina las columnas de cultura y ciudad. Publicó el artículo “Bogotá una ciudad que se observa cada vez más a sí misma” en la revista *Enfoque Visual, Fotografía y Medios Audiovisuales*, en su número de colección sobre historia de la fotografía en Colombia de diciembre de 2010.

Julio Alberto Bejarano. Aprendiz de Escritor. Candidato a Doctor en filosofía y estética de la Universidad París 8, docente de la Universidad Javeriana. Ha escrito los cuentos “Trenes rigurosamente cinematográficos” y “Último tren a Marsella” y una novela para cinéfilos puros titulada, “Memorias emboladas”. Su primer libro de cuentos (“Litchis de Madagascar”) se publicó en enero de 2011 en la Editorial *El Fin de la Noche* en Argentina. Escribe y conduce el programa de radio La grasa de las capitales por konradio.co.

Juan Diego Caicedo González. Docente, crítico, investigador, cineclubista. Comunicador Social de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Magister en Arte, Dirección de Cine y T.V., de la Escuela Nacional Superior de Cine, Teatro y T.V. de Lodz, Polonia. Crítico de cine en varios diarios y publicaciones especializadas. Ha sido profesor en las universidades de los Andes,

Javeriana, Rosario, Pedagógica, Universidad del Valle y Universidad Nacional, de la cual es docente del Instituto de Investigaciones Estéticas. Autor de *El Cine y el Video Colombianos: 1980 – 1993*; *Sobre el cine y sus hermanas* (2009), y *Eric Rohmer, el cineasta de una pequeñez esencial* (2011). Compilador y ensayista del libro *Movimientos y Renovación en el Cine* (2005). Director de las revistas “Gritos y Susurros” y “Cine al Patio”. Es guionista y director de cine y televisión. Entre sus películas y trabajos audiovisuales se destaca la serie “Cine al Patio” I a V (2003-2008).

Camilo Calderón Acero. Comunicador social-periodista de la Universidad Externado de Colombia. Ha publicado para la revista multimedia sobre prácticas audiovisuales *Extrabismos*, y para la revista *Artefacto* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. En la actualidad es editor de medios digitales y realiza la Maestría en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de Quilmes en Argentina.

Deivis Cortés. Realizador audiovisual, crítico de cine y de comic. Egresado de la Escuela de Cine y Tv de la Universidad Nacional de Colombia. Desde 2007 se desempeña como crítico colaborador de las revistas *Kinetoscopio* y *Extrabismos*. Director y montajista de más de 16 cortometrajes. Cursó estudios de Licenciatura en Ciencias Sociales en la Universidad Pedagógica Nacional.

Mauricio Durán Castro. Docente, crítico, investigador y cineclubista. Arquitecto de la Universidad de los Andes y master en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha cursado la Maestría en Cultura de la Metrópolis en la Universidad Politécnica de Cataluña y el CCC de Barcelona. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana. Ha sido director de los cineclubes de la Universidad Central y Distrital, así como coordinador de sus publicaciones. Coautor entre otros de los libros *Hacer Cine, producir audiovisual en América Latina*; *El Medio es el diseño audiovisual*; *Conversaciones con Bogotá 1945-2005*; *Movimientos y renovación en el cine*. Autor de *La máquina cinematográfica y el arte moderno* (2009).

Oscar Iván Salazar Arenas. Antropólogo con opción en Literatura (1996) y Magíster en Antropología (2004) de la Universidad de los Andes. Actualmente es Profesor Asociado del Departamento de Sociología, y candidato a Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido profesor e investigador de la Universidad de los Andes, la Universidad del Rosario, la Universidad Javeriana, la Universidad Externado de Colombia y la Universidad Central. Es miembro de los grupos de investigación “Prácticas culturales, imaginarios y representaciones” (categoría A1 de Colciencias) y “Gobierno, subjetividades y prácticas de sí” del Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.

Sergio Becerra Vanegas. Editor y coordinador de investigación de esta publicación. Realiza una licenciatura en la Universidad Lumière Lyon II y estudios de maestría en la Universidad Sorbonne Nouvelle París III en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales. Fue docente de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia y de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Javeriana. Docente de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes. Ha colaborado con *El Espectador*, *Kinetoskopio* y la revista *Número*. Director de la Cinemateca Distrital de 2008 a 2012, donde coordinó y coeditó las publicaciones de dicha entidad, entre las que se cuentan *ICAIC: 50 años de cine cubano en la revolución* (2009), *Primera Muestra de Cine de Medio Oriente Contemporáneo* (2010), (edición bilingüe inglés-español), *Colección 40/25, joyas del cine colombiano* (2011), *Materia y cosmos: las películas de Artavazd Pelechian* (2012), coeditado con la Universidad Lumière de Lyon (edición bilingüe francés-español), y *Kurosawa 101* (2012).

MUNICIPAL

B O G O T
ENSAYOS SON