

Historia del cine Colombiano



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO

HISTORIA DEL CINE COLOMBIANO

Este proyecto liderado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, con el fin de crear la primera mirada audiovisual a la historia del cine colombiano, se basa en entrevistas inéditas con personajes que tuvieron que ver con los comienzos de esta conjunción de arte y técnica en nuestro país, valerosos pioneros que en algún momento decidieron ponerle todo el empeño y el poco capital a la aventura de hacer cine. Como ha sido un proyecto de largo aliento algunos de estos testigos y creadores han desaparecido, el recuerdo de su contribución al séptimo arte colombiano se encuentra en estos documentos históricos. Otro de los factores que permitió trazar este periplo de más de cien años, en formato audiovisual, fue la recuperación y preservación de las producciones del cine colombiano, muchas incompletas y fragmentarias, tarea que es llevada a cabo por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano desde el momento mismo de su creación en 1986.

La serie está dividida en catorce capítulos, de veinticinco minutos de duración cada uno, que en diferentes etapas cubren desde 1897, año de la llegada del cine a Colombia, hasta 2010. Los ocho primeros capítulos fueron editados en su totalidad por Julio Luzardo González, conocido director de *El río de las tumbas* (1963), cinta clásica dentro de la filmografía nacional. En estos capítulos se brinda una visión de los pasos iniciales del cine nacional: los teatros, con bancas de madera como silletería, de los hermanos Di Domenico, pioneros de la exhibición y filmación en el país; la filmación de la primera película colombiana de largometraje de ficción *María* (1922), bajo la dirección de los españoles Alfredo del Diestro y Máximo Calvo; los primeros noticieros de los Acevedo que cubrieron la Guerra con el Perú en el año 1932; el rodaje de las primeras películas sonoras como *Flores del Valle* (Máximo Calvo, 1941) y *Allá en el trapiche* (Roberto Saa Silva, 1943), cuyo proceso técnico, con una tecnología desactualizada para entonces, permitió salvar la brecha tecnológica y sincronizar imagen y sonido. Finalmente Julio Luzardo aborda los aspectos más importantes que permitieron que en los años sesenta se pueda verificar el nacimiento de lo que podemos llamar el «nuevo cine colombiano» cuando se ven los resultados del ingreso de una nueva generación de cineastas formados en el exterior y la aparición del documental colombiano, fenómenos que cambiarán la manera de ver nuestra realidad través del arte cinematográfico.

Los cuatro capítulos siguientes, que cubren el período comprendido entre 1970 y 1995 de nuestra *Historia del cine colombiano*, fueron editados en su totalidad bajo la dirección del reconocido director caleño Luis Ospina —*Pura sangre* (1982), *Un tigre de papel* (2007)—, en el marco del Programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano 2006, gracias a los recursos aprobados del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y adjudicados por el Consejo Nacional de Arte y Cultura en Cinematografía, CNACC. Son cuatro capítulos que se reunieron bajo el sugerente título «De la ilusión al desconcierto», para los cuales se contó con el apoyo de Proimágenes Colombia y la Dirección de Cinematografía del Ministerio Cultura.

Para actualizar la serie documental y completar este primer esfuerzo para brindar un panorama total de la cinematografía colombiana Tomás Corredor y Juan Carlos Arango, en dos capítulos, abordaron el período que va de 1996 a 2010, cuando los cambios posteriores a la liquidación de Focine y el surgimiento del Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía y Proimágenes Colombia, así como la puesta en marcha de la ley 814 abrieron caminos concretos para la consolidación de una producción más continua, aunque la respuesta del público se muestra desigual y la resonancia de las películas se asegura con fórmulas muy debatidas. Estos dos últimos capítulos se realizaron en coproducción con RTVC —Señal Colombia— gracias al apoyo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, la Corporación Fondo Mixto Proimágenes Colombia y el Ministerio de Cultura.

Esta serie es un intento de salvaguardar aquellos momentos culminantes de la apasionante historia del cine colombiano, semblanza de una industria que nunca ha nacido formalmente pero que, a la vez, se ha negado a morir y de paso nos ha dejado un legado de imágenes imborrables y anécdotas simpáticas de sus heroicos pioneros y protagonistas que han tomado el séptimo arte como una cruzada personal en la cual, al vencer obstáculos, vicisitudes y desengaños, nos han legado un patrimonio audiovisual que es expresión artística y memoria de nuestra nacionalidad.

1. LOS PIONEROS

LOS PIONEROS

La llegada del cine a Colombia

La primera referencia de la llegada del cine al país se encuentra en el periódico *The Colon Telegram* (puerto de Colón, hoy Panamá, que en ese entonces hacía parte del territorio colombiano) donde se anuncia en la edición del 14 de abril de 1897: «la función del Vitascopio, de Edison, un instrumento nunca antes presentado en el Istmo, la cual tendrá lugar a las 8 p. m., en el edificio James & Coy, en la esquina de las calles Front y Sexta». Esta primera función, organizada por la Compañía Universal de Variedades del empresario de espectáculos Balabrega, incluyó entre sus números la proyección de películas como *La danza de la serpiente*, cortometraje que hacía parte de las cintas realizadas por Edison entre 1894 y 1896.

Del otro pionero que introdujo las exhibiciones cinematográficas en Colombia, el francés Gabriel Veyre (1871-1936), director técnico del Cinematógrafo Lumière, se sabe que presentaba funciones para junio de 1897 en Ciudad de Panamá. El 14 de junio de 1897, un día después de su desembarco en Colón, el farmacólogo Veyre, que había abandonado su profesión para convertirse en operario de los hermanos Lumière, escribe con ansiedad y entusiasmo:

Mañana parto para [Ciudad de] Panamá para instalar mi aparato una quincena de días [...] lo dejaré allá... para ir yo mismo a Barranquilla, a dos días de vapor de aquí. Es probable que después de Barranquilla vaya a la capital, Bogotá. Es un viaje precioso sobre el río Magdalena que uno sube en barco durante ocho días. Dicen que durante todo el trayecto es un paisaje en albuza, dando una verdadera idea de América salvaje: bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos todo a montones” (Veyre, G. [1996] *Gabriel Veyre, representante de Lumière: cartas a su madre*. México: Comité para la Conmemoración de los Cien Años del Cine Mexicano, Instituto Mexicano de Cinematografía, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, p. 55).

Los deseos del emisario francés de llegar al río Magdalena no se ven de inmediato cumplidos, tiene que ir primero a Venezuela donde permanece hasta mediados de agosto y solo hasta la primera semana de septiembre de 1897, después de haber llegado a Cartagena, se puede embarcar en el vapor Díez Hernando. En una carta fechada 10 de septiembre, ya a bordo del barco, cuenta:

Apenas llegué, hube de tomar el tren para Calamar y ahí el barco para Bogotá. Hace tres días que subimos el río pero no vamos aprisa, a cuatro kilómetros por ahora. Todavía tenemos 7 u 8 días de barco y después 2 ó 3 días en mula (p. 60).

Veyre no pudo llegar a Bogotá. En su travesía río arriba tuvo lo que califica en su correspondencia como «mis desgracias en Honda» y ya de regreso, buscando Europa, expresa tajantemente su infortunio, en una carta del 10 de octubre desde Cartagena: «¡Cuántos acontecimientos tan infaustos se desarrollan cada día! ¡Ah, sí! ¡Me harté de América! Más vale morir 100 veces de hambre en Francia que sufrir en estos países perdidos», para rematar: «¡Oh el día que veré la tierra de Francia!, ¡qué suspiro voy a echar y cómo voy a decir adiós de buen corazón a la América el día que parta de Colón! ¡He sufrido demasiado para no regresar jamás!».

Pioneros de la cinematografía nacional

Se tiene referencia, por la prensa escrita, de que las primeras «vistas» filmadas y proyectadas en Colombia se realizaron y exhibieron en Cali, según lo reporta el periódico *Ferrocarril* en una nota titulada «Proyectoscopia» del 16 de julio de 1899. Para comienzos del siglo xx hay más informaciones, también en los periódicos, acerca de filmaciones realizadas en Colombia; por ejemplo el programa presentado en el Teatro Municipal de Bogotá en 1907, cuando se exhibieron 14 títulos de corto metraje, entre otros *Vista del bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca*, ¡en colores!, o *El Excmo. Sr. Gral. Reyes en el Polo de Bogotá*. Sin embargo, no se puede afirmar que estos registros sean muestras de un cine nacional, así hubieran sobrevivido vestigios materiales de esas filmaciones —lo cual no ocurrió—, porque de estos títulos se sabe gracias a los archivos de prensa y no llegó hasta nuestros días ninguna otra prueba física de su existencia. De todas formas, una cinematografía nacional, y lo mismo pasa con la colombiana, no se puede definir teniendo como perspectiva los productos fabricados en un territorio.

Los italianos de la máquina

En 1897 Colón fue el primer lugar de la entonces Colombia donde se exhibieron películas y fue por este mismo puerto por donde arribaron en 1903 los pioneros del cine colombiano, los italianos Francesco (1880-1966) y Vincenzo (1882-1955) Di Domenico. Para 1909 estaban establecidos en Bogotá y fue el 8 de diciembre de 1912 cuando su nombre se asocia a la inauguración del Salón Olympia con la proyección de la película italiana *Diario de un joven pobre*.

El Salón Olympia fue el primer gran espacio cubierto en Bogotá de carácter masivo y popular dedicado a la exhibición cinematográfica y también a otros espectáculos como representaciones de ópera, de teatro, así como combates de boxeo, bailes y reuniones políticas. Es una demostración de la astucia para los negocios de los Di Domenico, quienes gracias al capital de los señores bogotanos Ulpiano Valenzuela y Nemesio Gramacho, quienes financiaron la construcción, inauguraron el negocio del espectáculo en Colombia. El Olympia:

[...] estaba situado en la calle veinticinco entre carreras séptimas y trece, costado sur de la calle 25. El recinto media por lo menos sesenta metros en el sentido este oeste y unos treinta metros de ancho. La cabina de proyección, al fondo, quedaba al oriente, junto a los palcos principales un tanto elevados sobre platea, para el público que pagaba más y veía de frente la pantalla instalada en medio del salón. [...] La galería para el público de menos ingresos, que veía la proyección al revés se desarrollaba hacia occidente [...] (Nieto, J y Rojas, D. [1992]. *Tiempos del Olympia*, Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, p. 54).

En el Olympia se exhibía, sobre todo, material cinematográfico italiano y francés. De la misma manera registraban en película cinematográfica los paseos matutinos de los «principales» habitantes de una Bogotá, que en ese entonces llegaba hasta la actual calle veintiséis; en la noche, después de revelar esas «vistas», las presentaban a la audiencia como suplemento previo a la exhibición de los largometrajes europeos. Estos registros se aprovechaban como gancho comercial para atraer al público. Desde 1913 estos primeros ejemplos de una crónica social capitalina se denominaron *Diario colombiano*, el primer nombre para un noticiero de imágenes en movimiento, realizado en el país, filmado y procesado en película de cine.

Impulsados por el éxito de sus negocios crearon en 1914 la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, Sicla, empresa con la cual produjeron *La fiesta del Corpus*, un cortometraje anunciado en la prensa de la época como «la primera película nacional», presentado en Bogotá el 17 de junio de 1915. Este cortometraje es también el más antiguo registro que se conserva en cine de producción nacional. En ese mismo año estrenaron *El drama del 15 de octubre*, película que combinaba filmaciones de los actos públicos realizados con motivo de la conmemoración del primer aniversario del asesinato del general Rafael Uribe, testimonios de los asesinos confesos filmados en el Panóptico (hoy Museo Nacional) y secuencias de «archivo» que mostraban la autopsia y el solemne sepelio. Tras *El drama del 15 de octubre* la Sicla hizo un alto en la producción.

Sin embargo, los italianos continuaron en el negocio del cine e incluso iniciaron la publicación y distribución gratuita de revistas que promocionaban los estrenos cinematográficos y los demás espectáculos que hacían parte de la oferta de «entretenimiento» de sus salas. Es el caso de las revistas *Olympia* (1915) y *Películas* (1916). Su empresa y los proyectos que a través de ella impulsaban muestran cómo entendieron desde un comienzo el negocio del cine, que para entonces era una de las pocas opciones de diversión, encuentro e intercambio social y una alternativa a la retreta y a la asistencia en familia a los oficios religiosos dominicales. Basta leer un aviso publicado en la prensa hacia 1918, para darse cuenta que de la importancia de su empeño comercial:

S.I.C.L.A. Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana. Fundada el 14 de julio de 1914. Di Domenico Hnos. & Co. – CAPITAL SOCIAL \$270.000 ORO – Radio cinematográfico: Colombia, Panamá, Costa Rica, Venezuela, Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua, Ecuador. Agencias de compra París, Londres, Turín, Milán, Roma, Nueva York, Barcelona y Panamá (p. 79).

La Sicla, con los hermanos Di Domenico motivados por la aparición de otros empeños comerciales como los de los Acevedo y el éxito de público que obtuvo *María*, volvió a invertir, en los años veinte del siglo pasado, en la producción de películas nacionales de largometraje: *Aura o las violetas* (1924), *Conquistadores de almas* (1924), *Como los muertos* (1925) y *El amor, el deber y el crimen* (1926), ejemplos de películas que rentabilizaron su empresa hasta hacerla apetecible a un grupo de empresarios antioqueños agrupados bajo el nombre de Cine Colombia que en 1927 compró la Sicla.

Floro Manco (1875-1954), el otro italiano

Floro Manco es otro italiano que hace parte de los pioneros en la realización de cine en Colombia. Nativo de Scalea, en la región de Calabria, llegó a Barranquilla y se estableció como fotógrafo. Para 1914 estrenó, en el Salón Universal, un corto titulado *Carnaval de Barranquilla* y luego ese mismo año otro: *Fiestas de San Roque*. En el periódico *La Nación* del 11 de enero de 1916, se anuncia: «todo el nervio de Barranquilla, es decir, el comercio, y la industria de este laborioso centro se presentará ante los ojos asombrados del espectador que podrá apreciar de cerca lo que verdaderamente vale la energía del espíritu costeño», este anuncio alude a *De Barranquilla a Santa Marta* y *De Barranquilla a Cartagena*, dos largometrajes documentales de los cuales quedó referenciada su posible existencia en la prensa escrita junto a la autoría en su realización, atribuida a Floro Manco. En 1918 aparece como responsable de una película promocional de tipo publicitario *El triunfo de la fe*, un cortometraje de propaganda a los cigarrillos de la fábrica La Fe. Para 1922 establece en Barranquilla una óptica, negocio que le permite continuar realizando registros fílmicos, los cuales desafortunadamente se perdieron.

Los Acevedo, pioneros colombianos del cine nacional

Arturo Acevedo Vallarino (1873-1950) era dentista de profesión y participó en la Guerra de los Mil Días como soldado de las filas conservadoras. En 1904 se integró a la Gruta Simbólica, grupo de tertulia literaria de la Bogotá de comienzos de siglo xx, a la cual pertenecían el poeta Julio Flórez, el músico Emilio Murillo, el escritor Climaco Soto Borda y el político, que luego fuera presidente de Colombia, Enrique Olaya Herrera, entre otros. Acevedo Vallarino había logrado una reputación en el ámbito teatral bogotano con sus grupos Scala de Chapinero y la Compañía Dramática Nacional. Fue impulsor y miembro fundador del primer intento de agremiación de autores teatrales de que se tenga noticia en el país: la Sociedad de Autores Nacionales. Como empresario cinematográfico Acevedo Vallarino había programado cine extranjero en el Teatro El Bosque de Bogotá, de forma tal que percibía el creciente interés del público por el espectáculo cinematográfico. Arturo Acevedo y sus hijos Álvaro y Gonzalo representan para el cine colombiano las más fecunda y larga dedicación: desde 1920 hasta 1955 realizaron registros documentales siendo los pioneros del periodismo cinematográfico en Colombia. El legado de su acervo es de vital importancia para el patrimonio audiovisual colombiano.

En el año 1924 los Acevedo —don Arturo Acevedo y sus hijos Gonzalo y Álvaro Acevedo Bernal principalmente—, iniciaron el registro de acontecimientos de la vida pública colombiana con la filmación de los funerales del general Benjamín Herrera, para dar comienzo, con un sentido periodístico innato, a su recorrido por el diario acontecer del país con el *Noticiero Nacional*, competencia directa del *Sicla-Journal* de los hermanos Di Domenico. A esta etapa pertenecen las imágenes de los carnavales estudiantiles de Bogotá, reinados de belleza, carreras en el hipódromo de La Magdalena, manifestaciones callejeras, travesías en avión y en embarcaciones por el río Magdalena, además de varios cortometrajes institucionales.

En 1929 se asocian con Cine Colombia para producir el *Noticiero Cineco*. Uno de los primeros trabajos de este fue el registro de Bogotá en pie, una multitudinaria manifestación realizada el 8 de junio de 1929, cuyo motivo fue el asesinato del estudiante Gonzalo Bravo Pérez, que llevaría a la caída de una alianza política conocida como «la Rosca», acusada de peculado, tráfico de influencias, nepotismo y malversación de fondos públicos, se buscaba la restitución de Luis Augusto Cuervo, alcalde de Bogotá que había intentado frenar estas prácticas corruptas con la destitución de algunos miembros de aquel deshonesto grupo.

Del *Noticiero Cíneo* quedan dos grupos de pequeños fragmentos que incluyen imágenes del «Centenario de Bolívar en Santa Marta», manifestaciones de políticos liberales en la plaza pública y revistas de gimnasia. Las «Olimpiadas Nacionales de Medellín 1932» presentan detalles de la competencia y el momento de la premiación, aunque el material llegó incompleto hasta nuestros días. En 1932, cuando Cine Colombia suspende el contrato con la Casa Cinematográfica Colombia, los Acevedo regresan a la producción del *Noticiero Nacional* y se lanzan a la realización de múltiples cortometrajes documentales de carácter institucional. Es el caso de *Ferrocarriles Nacionales* (1932) y *Nuevo acueducto de Bogotá* (1934-1938), dos producciones portadoras de una idea de progreso que los Acevedo percibían en los propósitos del partido liberal: renovación física y política, en oposición a las directrices marcadas por la hegemonía conservadora. En este momento el trabajo de los hermanos se divide: Gonzalo se encarga solo del manejo de la cámara y del montaje, mientras que Álvaro se concentra en los efectos visuales que enriquecerán la composición de la imagen y dotarán a sus obras audiovisuales de cierto carácter propio, de un estilo.

En septiembre de 1932 un grupo de civiles peruanos ocupó Leticia, en la Amazonia colombiana, y se desató una desproporcionada movilización de diversos destacamentos militares y el repudio general de la sociedad colombiana por la supuesta afrenta bélica. El presidente Enrique Olaya Herrera convocó la unión nacional y logró despertar un espíritu nacionalista que no se sentía desde la pérdida de Panamá. Álvaro y Gonzalo Acevedo intentaron filmar durante varios meses el conflicto en Putumayo y Amazonas: registraron las novedades del frente y los combates en Güepí y Puerto Arturo. Como resultado estrenaron el largometraje *Colombia victoriosa* (1933), una producción que debió recurrir a puestas en escena en la represa del Neusa, cercana a Bogotá, con extras disfrazados de soldados e ingeniosas maquetas que buscaban transmitir cierto realismo dramático a la participación de Colombia en la contienda.

En el amplio repertorio de eventos públicos de la presidencia de Olaya Herrera reseñados por el *Noticiero Nacional* se encuentra la visita a Colombia del presidente estadounidense Roosevelt en 1934. «Los presidentes Olaya Herrera y Franklin D. Roosevelt en Cartagena de Indias» es un registro de paradas militares, banquetes de honor y el desfile de la banda de guerra por la zona amurallada. El 24 de junio de 1935 los hermanos Acevedo alcanzaron a rodar las últimas imágenes del ídolo musical argentino Carlos Gardel, que perdió la vida en un accidente aéreo al lado de sus músicos y varios tripulantes. A pesar de que estos realizadores no pudieron trasladarse al lugar de la tragedia, *El trágico final de Gardel* presentó su última despedida y algunas fotografías del avión siniestrado, tomadas de los periódicos. Cuando murió Olaya Herrera en Italia en 1937 el regreso de su féretro desde Buenaventura hasta Bogotá se convirtió en la película *La apoteosis de Olaya Herrera*.

Otras de las producciones institucionales de la etapa silente de Gonzalo y Álvaro Acevedo, corresponden a una secuencia de cortometrajes financiados por Coltabaco, importante compañía que pide a estos realizadores un registro durante siete años, a partir de 1934, de las diferentes etapas del proceso de elaboración de cigarrillos como los Pierrot y el tradicional Pielroja.

En 1937 el sonido llega al cine colombiano, gracias a Gonzalo Acevedo y al ingeniero alemán Carlos Schroeder, dedicado a la proyección cinematográfica. Este se asocia con los hermanos Acevedo y acopla a sus cámaras el sonido óptico.

Gracias a esta exitosa alianza Schroeder y Gonzalo aparecen orgullosos en los primeros planos de la película *Los primeros ensayos del cine parlante nacional*. Con el paso de los años el volumen de las producciones de los Acevedo decayó, sin embargo, ellos legaron un enorme acervo fílmico con valiosos registros de personalidades de la vida nacional, como el dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán y el dos veces elegido presidente Alfonso López Pumarejo, quien durante el inicio de su segundo mandato presidencial promulgó la primera legislación con el propósito de estimular y proteger la cinematografía colombiana, la Ley Novena de 1942.

2. LA EDAD DE ORO

LA EDAD DE ORO

«Hemos de tener arte propio»

Colombia, en los años veinte del pasado siglo, se encontraba en una etapa de superación del ambiente de agitación social que había sido su entrada al siglo xx con la Guerra de los Mil Días y la separación de Panamá como acontecimientos de mayor impacto. La población del país se acercaba a un total de 6 000 000 y solo una cuarta parte habitaba en las zonas urbanas. En agosto de 1922 asumió la presidencia Pedro Nel Ospina Vázquez (1858-1927), quien encabezó un gobierno signado por un gran pragmatismo que buscó hacer eficiente la administración pública; Ospina era, además de escritor, un aficionado a las artes escénicas y en los periódicos de Bogotá de la época figuran sus críticas a las obras teatrales que se encontraban en cartelera en los teatros capitalinos, firmadas bajo el seudónimo de Rob Roy; en ellas se destaca su interés por las obras de autores nacionales. Es autor del prólogo a la primera edición, en 1886, de la primera novela de Tomas Carrasquilla: *Frutos de mi tierra*. Durante su gobierno, mediante la expedición de la Ley 31 de 1923, se creó el Ministerio de Correos y Telégrafos, predecesor del Ministerio de Comunicaciones, se introdujo la radiodifusión con los primeros receptores de onda corta y se inauguró la primera estación internacional de radiocomunicaciones.

En esta época se da un periodo de recuperación y consolidación institucional. Estados Unidos paga los primeros cinco millones de dólares de un total de veinticinco de la indemnización por la pérdida de Panamá.

Durante esos años se recibieron «generosos» empréstitos provenientes del extranjero, principalmente de Estados Unidos e Inglaterra, también se descubrieron los primeros yacimientos de petróleo y se amplió la extensión de la red férrea y de carreteras, que permitió que una primera bonanza cafetera consolidara la propagación de los cultivos y el embrión de una cultura cafetera que hoy se reconoce como una de las manifestaciones de la identidad colombiana. Esta época se conoce por parte de los historiadores, desde el punto de vista económico, como «la danza de los millones».

Durante el gobierno de Pedro Nel Ospina se contrató la Misión Kemmerer, un quinteto de expertos norteamericanos en finanzas liderado por el profesor Edwin Walker Kemmerer; de sus recomendaciones surgirían el Banco de la República y la Contraloría General. Este ambiente nacional, que propiciaba la migración campesina hacia las ciudades, en el campo cultural permitió el florecimiento de movimientos artísticos y literarios con intereses nacionalistas, antiacadémicos y populares, de la mano de pintores como Pedro Nel Gómez y Luis Alberto Acuña, escultores como Rómulo Rozo y Ramón Barba y escritores como León de Greiff, Porfirio Barba Jacob y Rafael Maya.

A su vez el cine ya estaba posicionado como el entretenimiento preferido de los colombianos: prueba de ello es la construcción de grandes teatros para su exhibición a lo largo del país como el Garnica, en Bucaramanga, que se había inaugurado en 1923, el Faenza, en Bogotá, y el Junín, en Medellín, ambos inaugurados en 1924 o el Municipal, en Cali, que abrió sus puertas en 1925. Son notorios los anuncios en la prensa de Bogotá y Medellín acerca de la venta de proyectores de cine de tipo portátil.

Bogotá contaba con cerca de 200 000 habitantes y, como algunos historiadores lo han notado, se vivía un ambiente donde los cambios y modas del siglo XX aún no se habían introducido en el cotidiano vivir de sus habitantes. Con la construcción de teatros por parte de empresarios no asociados directamente a las empresas importadoras y distribuidoras se abre la oferta de la exhibición. El Teatro Bogotá, situado en la calle 20 de entonces «a pocas cuadras del camellón de las Nieves», se inauguró en 1918 y el ingeniero Arturo Jaramillo, su constructor, recibió el encargo del R. P. Posada de la comunidad de San Francisco.

María (1922)

En 1922 se estrena *María* (Alfredo del Diestro y Máximo Calvo), éxito de taquilla no solamente en Colombia. Es el primer largometraje de ficción colombiano y el primer «clásico». El ya mencionado sacerdote franciscano Antonio José Posada, gran aficionado al teatro y al cine, le propone en Panamá, en 1921, al camarógrafo español Máximo Calvo la filmación de la ya por entonces muy famosa *María*, novela de Jorge Isaacs. A su regreso a Colombia entusiasma a Alfredo del Diestro, de gira por el Valle del Cauca con su compañía de arte lírico, quien sería el autor del guion. Con ellos y con Federico López, embajador colombiano en Jamaica y la familia Salcedo de Buga, crearon la Valley Film, empresa productora de *María*.

El reparto de la película estuvo compuesto por el músico Hernando Sinisterra (Efraín), Estela López Pomareda (María), Margarita López Pomareda (Emma, hermana de Efraín). Se dio comienzo al rodaje en octubre de 1921 en la hacienda El Paraíso, lugar donde se supone transurre el relato original. Máximo Calvo filmó, reveló y editó la película en un laboratorio improvisado en el oratorio de la hacienda, donde obtuvo las tres primeras copias. En octubre de 1922 se exhibió por primera vez y con gran éxito en el Gran Salón Moderno de Cali. Desde un comienzo se alabó su fidelidad a la obra literaria y se convirtió en un deber patriótico asistir. La familia Isaacs demandó a la sociedad productora y obtuvo un fallo a favor por derechos de autor —primer precedente jurídico en la materia en el país—, este pleito fue de gran ayuda para la publicidad de la película, de la cual se encargaron posteriormente nuevas copias a la Kodak en Rochester, Nueva York, para su exhibición, con gran acogida de público y muchas repeticiones en países vecinos.

El éxito de *María* impulsó la producción colombiana en la década de los veinte. De una duración original cercana a las tres horas —se exhibía en dos partes— se conservan 25 segundos y un álbum con algunos fotogramas.

Aura o las violetas (1924)

Es un drama romántico de la clase media capitalina de la época. Considerado el primer largometraje de ficción bogotano y la primera experiencia de gran producción de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, Sicla, empresa de los Di Domenico, después de lo que significó el fracaso, por la incomprensión y la censura, de *El drama del 15 de octubre* (1915). Se filmó en un solar aldeaño al Salón Olympia, donde se construyeron los primeros escenarios para las filmaciones, que a la postre se considera el primer estudio destinado a la realización de películas en el país.

El argumento de *Aura o las violetas* se basa en la novela homónima de José María Vargas Vila, que para la época era un éxito continental en ventas. El guion le correspondió al periodista Pedro Moreno Garzón. Don José María Vargas la dijo a la prensa «muy bien la cinta, está tan bien tomada que hace llorar como la obra». Sin embargo se manifestó públicamente insatisfecho en la forma en que se repartió el recaudo de lo producido en taquilla, entre él, los artistas que la filmaron y la empresa productora.

Pedro Moreno Garzón, periodista, guionista y director cine. Trabajó en *Cromos*. Se vinculó al cine como secretario de la Sociedad Cinematográfica Sicla Films. Colaboró con Vicente Di Domenico en las filmaciones de *Aura o las violetas*, en 1924; *El amor, el deber y el crimen*, en 1925, y *Como los muertos*, en 1926. Al vender los Di Domenico la empresa a Cine Colombia en 1927 pasó a la oficina de la agencia de noticias United Press en Caracas donde trabajó durante varios años, falleció en 1976.

La tragedia del silencio (1924) y *Bajo el cielo antioqueño* (1925)

En Bogotá, en mayo de 1924, se realizó la presentación pública de un empeño artístico y empresarial sin precedentes en el cine nacional: la puesta en marcha de la Casa Cinematográfica Colombia. Como director y gerente se encontraba don Arturo Acevedo Vallarino, cabeza de un grupo familiar dedicado por entero al cine que se conoce en la historia de la cinematografía colombiana como los Acevedo. El evento convocó a prestantes autoridades del gobierno nacional y municipal, así como a representantes de la Iglesia, quienes recibieron el anuncio de que la primera película de largometraje de La Casa Cinematográfica Colombia, *La tragedia del silencio*, estaría lista para su estreno en los próximos meses.

Entusiasmado y lleno de fervor patrio el presidente de la república, Pedro Nel Ospina, en su discurso a los asistentes reafirmó con la frase «Hemos de tener arte propio» el anhelo, que ya existía, de crear y producir un cine que se identificara como propio. En el evento lo acompañaron monseñor Ismael Perdomo y los responsables de los ministerios que se habían creado ese mismo año: el de Industria y el de Correos y Telégrafos, encargado por esos días a don Miguel Abadía Méndez, quien posteriormente, en 1926, sería elegido presidente de la república como sucesor de Ospina. También se hicieron presentes el gobernador de Cundinamarca y el alcalde de Bogotá.

Una prueba de confianza en el talento nacional, si así se puede entender, o una estrategia hábil para promocionar *La tragedia del silencio*, fue acudir al nacionalismo y anunciarla como «la primera película auténticamente colombiana». El estreno se hizo coincidir con los días de las fiestas patrias del 20 de julio y se realizó en el Teatro Faenza de Bogotá; a pesar de varios accidentes que ocurrieron la noche del estreno, como la pérdida de uno de los rollos —el cual no se proyectó— y el desenfoco con que se vieron las imágenes, la invocación patriótica funcionó y el público respondió. La crítica, propensa a la exaltación de los valores católicos, que la película pondera, le concedió favorables comentarios. Las funciones se realizaron con afluencia de público y «fue exhibida en Bogotá por diez y siete veces con un lleno total en cada noche» (*La Defensa*, octubre 8 de 1924, citado por Duque, E. P. [1992]. *La aventura del cien en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, p. 156).

Aunque el argumento y la trama de *La tragedia del silencio* se han adjudicado a Arturo Acevedo Vallarino es posible colegir que esa mención de responsabilidad ha sido por lo menos parcialmente errónea. En la revista *Cine Colombia*, núm. 1, de mayo de 1924, que «publica las novelas de las películas de la Casa Cinematográfica Colombia», se incluyen como artículo central el prólogo y cuatro capítulos de la novela cinematográfica *La tragedia del silencio*, donde aparece el nombre de H. González Coutin como presentador; arriba del título. El investigador Gonzalo Díaz Cañadas, en su publicación *El patrimonio fílmico del Chocó* (noviembre de 1986), anota que *La tragedia del silencio* fue una película cuya adaptación y argumentación eran «del doctor Arturo Acevedo Vallarino basado en la novela corta del chocoano Heliodoro González Coutin». Otra de las particularidades de esta película es la de ser la única cinta colombiana del período silente que contó con una composición musical especialmente escrita para acompañar la proyección del filme. La música original para *La tragedia del silencio* es de la autoría de Alberto Urdaneta Forero (1895-1954), recordado por la *Guabina chiquinquireña*. Sin embargo, el interés de este compositor sobrepasaba la música popular: su preocupación era crear «música escénica» y su afán era el de afianzar una tradición nacional que le hiciera contrapeso a las compañías de zarzuela y variedades que visitaban el país.

En el fragmento que sobrevivió de *La tragedia del silencio* se puede seguir una historia centrada en el drama de un supuesto enfermo de lepra. Él es un ingeniero que trabaja para el Ferrocarril Central, mientras en su tiempo libre se dedica a preparar los planos para el orfanato de un amigo de la familia, el padre Alberto, áter ego que hace referencia directa al célebre padre Almanza, fray Rafael Almanza (1840-1927), otra de las claves del éxito de *La tragedia del silencio* con la prensa católica, a lo cual se hizo referencia. Al ingeniero se le informa de unos resultados de laboratorio donde se le diagnostica la fatal enfermedad. Desanimado el protagonista intenta suicidarse; su esposa es cortejada por un estudiante, del cual nuestro ingeniero es el acudiente. Finalmente el protagonista es informado que, por descuido de un auxiliar, se habían confundido las pruebas de sus exámenes de laboratorio y por lo tanto el diagnóstico era equivocado; referencia directa, con un primitivo *flashback*, al doctor González Coutin, especializado en este tipo de pruebas. Finalmente el ingeniero se sobrepone a las adversidades y triunfa el amor conyugal.

Los Acevedo, al haber filmado el «te-coctel» del lanzamiento de su casa productora, así como al publicar el primer número de la revista *Cine Colombia*, órgano de promoción de la Casa Cinematográfica Colombia, donde destacan las imágenes de la inauguración de los estudios, demuestran que más allá de un interés comercial estaba en curso el embrión de una expresión de carácter nacional a través del cine.

El cine entrelazó la vida de los Acevedo con la de Gonzalo Mejía (1884-1956), empresario antioqueño que, en 1914, ya había fundado la Compañía Cinematográfica Antioqueña, dedicada a la distribución de películas extranjeras. Emprendedor y arriesgado, el 4 de octubre de 1924 Mejía inauguró en Medellín una colosal obra arquitectónica, gracias a la sociedad con los hermanos Di Domenico, los empresarios bogotanos Nemesio Camacho y Camilo Restrepo y el norteamericano Harold Maynham: el Teatro Junín, que estaba unido al Hotel Europa; se trataba de un recinto con capacidad para más de 4000 espectadores, en una ciudad que no llegaba a los 120 000 habitantes. Cinco días después de haber sido abierto al público este teatro se estrenó *La tragedia del silencio*.

En Medellín *La tragedia del silencio* aumenta su valor como película motivadora en el desarrollo de la cinematografía colombiana. Al otro día del estreno se podían leer elogiosos comentarios en los periódicos de la «Bella Villa». Por ejemplo, en *La Defensa* se afirmaba: «Delicado argumento, magnífica confección, hermosos paisajes, detalles de nuestras costumbres y cosas nacionales».

Este entusiasmo del público medellinense con *La tragedia del silencio* motivó a don Gonzalo Mejía a proponerle a Arturo Acevedo Vallarino que escribiera y dirigiera el largometraje *Bajo el cielo antioqueño*. Fue así como durante siete meses, entre 1924 y 1925, se filmó esta película, para la cual se contó con la participación de Gonzalo Acevedo, hijo de don Arturo,

quien se encargó de la cámara. El tiempo que duró el rodaje de *Bajo el cielo antioqueño* y la cantidad de escenas filmadas en interiores y exteriores, la calidad de los decorados y los vestuarios, los lugares de rodaje, que no se limitaron solamente a Medellín, sino también a sitios como Fredonia y Puerto Berrío, y la figura de su productor y actor principal, Gonzalo Mejía, hacen de *Bajo el cielo antioqueño* la superproducción colombiana del período silente del cine colombiano. La convocatoria para su producción se hizo mediante la suscripción pública de 2000 acciones a través de la Compañía Filmadora de Medellín; los más notables representantes de la sociedad antioqueña se hicieron accionistas y el llamado de los anuncios reveló el empeño nacionalista con que se recogió el capital para su producción y realización.

3. ADIÓS AL CINE MUDO

ADIÓS AL CINE MUDO

Fin del periodo silente

La década de los veinte es un periodo fundacional de la cinematografía colombiana. Entre 1921 y 1928 se realizaron y estrenaron dieciséis películas de largometraje, incluido el documental *Manizales City*, de 1926, el año más prolífico del lapso, ya que se presentaron por lo menos cinco largometrajes nacionales. El rodaje y la exhibición de películas producidas en el territorio nacional basadas en melodramas de inspiración autóctona, con capitales nativos y la participación de la empresa privada en su financiación, demuestran que en estos años el cine colombiano tuvo su primera época de auge. Esta corta etapa del cine colombiano ve su ocaso cuando la producción local pierde importancia, entre otras razones, por la llegada de la novedad del cine sonoro.

En Hernando Salcedo se lee que si el gobierno se hubiera interesado por el cine y no por los directorios políticos la industria cinematográfica colombiana estaría a la altura de la mexicana, la brasileña o la argentina; lo cual representaba oportunidad que se perdió y se perdió para siempre (Salcedo Silva, H. [1982]. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia).

Esta declaración es a todas luces producto del entusiasmo del cronista que añoraba la consolidación de un cine nacional. Sin embargo, Hernando Martínez aduce causas más estructurales: lo restringido del capital que se invertía, los argumentos y los tratamientos del cine colombiano dependían de la copia de los modelos del cine italiano y francés, situación que desvinculaba al público de las salas abonando el terreno para la entrada del cine norteamericano a lo que se sumaba también la falta de reflexión y crítica que en referencia al cine nacional se tenía (Martínez Pardo, H. [1978]. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina).

Alma provinciana (1926) de Félix Joaquín Rodríguez

Interpretada por un distinguido grupo de jóvenes y señoritas, amantes del arte nacional. El autor y actores dedican esta cinematografía a la memoria del noble joven César Philips

Félix J. Rodríguez (1897-1931) fue el «alma» de *Alma provinciana*. A la edad de 28 años escribió, dirigió, hizo cámara, diseño y construyó escenografía e iluminación e, incluso, molesto por el trabajo de los laboratorios en Estados Unidos, él mismo reveló una segunda copia de su película en un laboratorio que adaptó en su casa. Aunque Rodríguez contó con un reducido presupuesto supo aprovechar al máximo sus conocimientos sobre fotografía y «técnica cinematográfica».

Obsesionado por el realismo, insistió en que las locaciones fueran desprovistas de artificio, sin telones de fondo ni interiores decorados; ahí precisamente reside uno de los mayores atractivos de la película, quería ambientar un drama romántico en un ambiente natural. Así pues, don Félix no usó estudios —en ese momento, en el Salón Olimpia los Di Domenico ya tenían uno adaptado donde se rodó *Aura o las violetas*— y, por el contrario, para las escenas de interiores acudió a las casas de los amigos. Los exteriores fueron rodados en la capital, en la sabana y en los páramos de Santander.

No quedaron por fuera los eventos y las gentes de la época. Es particularmente interesante el registro de los carnavales estudiantiles que se realizaron para festejar el aniversario de Bogotá en 1925. Sin embargo, *Alma provinciana* no era una iniciativa de acaudalados. Félix J. Rodríguez invitó a sus amigos para que actuaran en la película, donde incluso aparece al final quien posteriormente sería considerado el pionero de la aviación colombiana, el también santandereano Camilo Daza. Curiosamente, aunque Rodríguez no actúa, aparece con sus ojos fijos y su expresión desencantada en las primeras imágenes presentando su obra. A diferencia de *Bajo el cielo antioqueño*, cuyo rodaje, según Luis Alberto Álvarez, fue un continuo carnaval donde actuaba lo más selecto de la sociedad antioqueña, las «estrellas» de *Alma provinciana* eran gente común y corriente, personajes muy parecidos a los de la película, con los que don Félix quizá pretendía también alcanzar el ansiado realismo. Ya que la empresa era filial y a riesgo compartido, las acciones y los dividendos de la misma fueron repartidos en partes iguales entre el realizador y el elenco artístico.

Félix Joaquín Rodríguez creció en Santander y, aún sin terminar el bachillerato en el colegio del cual su padre era rector, buscó camino: inició con su hermano un gran viaje, periplo que arrancó bajando por el río Magdalena desde Barrancabermeja y siguió río abajo. Cuando llegó a Barranquilla se embarcó hacia Panamá y de ahí, haciendo múltiples escalas en el Caribe, llegó a Nueva York. Los rascacielos del Nueva York de 1915 no le fueron suficientes y junto con su hermano decidió atravesar Estados Unidos de costa a costa para llegar a San Francisco, atraído por la fabulosa novedad del cine. Se dio a la tarea de conocer y aprender todo acerca de esa maravilla que eran las fotografías en movimiento. Algo mágico que al parecer lo perseguía desde el año de su nacimiento, 1897, fecha que coincide con la llegada del cine a Colombia. *Alma provinciana* es un melodrama totalmente nacional cuyo estreno en el Teatro Faenza, el 23 de febrero de 1926, fue un éxito, tanto que incluso ganó un concurso de películas comerciales. Después de *Alma provinciana*, Don Félix Joaquín Rodríguez se graduó como abogado en 1930 y se trasladó al entonces próspero puerto de Girardot, sobre el río Magdalena, donde puso fin a su vida en 1931.

El amor, el deber y el crimen (1926)

Las protagonistas de algunas películas colombianas de la época eran en su mayoría extranjeras. Esto se debía, por una parte, al tradicionalismo familiar que impedía que las jovencitas de la sociedad aparecieran en pantalla y, por otra, al espíritu de quienes invertían en cine, empresarios que buscaban que las películas fueran un producto comercial y atrayente. Para la muestra en 1926, año del estreno de *Alma provinciana*, aparecía en una carátula de la revista *Cromos* la actriz italiana Lyda Restivo, conocida como Mara Meba. Fue una estrella traída desde Italia por la Cali Film Company y subcontratada por la Sicla de los hermanos Di Domenico para protagonizar *El amor, el deber y el crimen*, drama romántico que se filmó en sus estudios. La película cuenta la historia de una joven y bella mujer que próxima a contraer matrimonio termina enredada por la atracción que siente hacia el pintor y a la vez boxeador que le está haciendo un retrato. En la película se presentan también, como en *Alma provinciana*, aspectos de los carnavales estudiantiles de 1925, pero esta vez los protagonistas de esta historia hacen parte del evento que se integra a la trama del filme. La escena del asesinato es considerada la primera de este tipo en el cine colombiano.

En la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, Sicla, los socios aportaban su propio trabajo y los Di Domenico el material para hacer las películas: cámara, decorados, película virgen, etc. De esta productora cinematográfica son entre otros títulos los siguientes: *Procesión del Corpus en Bogotá, en 1915*, *Procesión cívica del 18 de julio de 1915*, *Una notabilidad rural*, *La hija del Tequendama*, *Dos nobles corazones* y *Ricaurte en San Mateo*. En 1915 el largometraje documental *El drama del 15 de octubre*. En 1924 aparece el *Sicla-Journal*, el primer noticiero cinematográfico y emprenden la realización de largometrajes argumentales con *Aura o las violetas*, el mismo año, al que siguen *Como los muertos*, en 1925, y *El amor, el deber y el crimen* en 1926 que fue su último empeño en la producción de cine en Colombia.

Garras de oro (1926)

La versión completa de *Garras de oro* (*The dawn of justice*) seguramente superaba la hora de duración; se trata de un alegato tardío contra el gobierno estadounidense y es la primera película antiimperialista del cine mundial; basa su argumento en las intrigas políticas de la campaña presidencial para la reelección a la presidencia de Estados Unidos, en segundo mandato, de Theodore Roosevelt. Cuenta las peripecias y aventuras de un agente norteamericano del periódico *The World*, quien viaja a nuestro país en busca de la copia del tratado suscrito entre Estados Unidos y Colombia en 1846. Este documento registra el compromiso por parte de Estados Unidos de respeto por la integridad territorial de la entonces Colombia, con Panamá incluido. El éxito en la recuperación del mismo supondrá la inocencia del director del periódico, quien ha denunciado el irrespeto por este tipo de

tratados que tuvo Theodore Roosevelt, protagonista principal en la escisión de Panamá de Colombia en 1903. Esta historia principal se entrelaza con un romance entre el detective, enviado a rescatar una copia del tratado, y la hija de un empleado del consulado de Colombia en Nueva York.

Por la orla de los intertítulos sabemos que la productora fue una empresa colombiana, de la cual nunca más se tuvo noticia: Cali Films. Otras curiosidades acerca de *Garras de oro* residen en el hecho de ser la primera película nacional que aparece con secciones coloreadas a mano —tomas de la bandera ondeando al viento— y su nómina de realizadores, compuesta por nombres que no se registran en ninguna otra producción de esos años, lo cual demuestra que son seudónimos que los autores debieron utilizar debido a la polémica que desató el tema. En el periódico *El Tiempo* del 10 de febrero de 1928 se lee, bajo el título:

Se impide la proyección de una cinta nacional — inaudito atropello—: «a petición del ministro americano se prohíbe la proyección de *Garras de oro* en el Valle, Cauca y Caldas, semejante complacencia o debilidad del ministro de gobierno para con el representante yanqui es una actitud lesiva de nuestra soberanía».

Respecto al seudónimo usado por su realizador, P. P. Jambrina, se esconde un hombre público, escritor que además fue alcalde de Cali en 1930, se trata de Alfonso Martínez Velasco, según lo devela Gustavo Otero Muñoz en su libro, publicado en 1959, *Seudónimos de escritores colombianos*.

Madre (1924) y *Nido de cóndores* (1926)

Uno de los hechos más interesantes del periodo del cine silente en Colombia fue el de la descentralización de la actividad filmadora en ciudades y regiones que después desaparecerían del panorama cinematográfico nacional. Es el caso de Líbano con la Compañía Filmadora del Tolima o los esfuerzos realizados desde dos ciudades, Pereira y Manizales, por entonces pertenecientes al departamento del gran Caldas.

La Manizales Film Company estrenó entre los años 1924 y 1925 dos largometrajes, uno basado en una novela premiada, *Madre*, cuyo autor fue además director de la película: Samuel Velásquez. El otro filme es el documental *Manizales City*, único ejemplo en su género en este período, donde no solo se recogieron las fiestas y el carnaval celebrado en marzo de 1925, con motivo de los setenta y cinco años de fundación de la ciudad, sino los restos de la misma ciudad, después del pavoroso incendio que redujo a cenizas buena parte de ella, siniestro que tuvo lugar en julio del mismo año. *Madre* es una divertida película, comedia costumbrista en cuyos intertítulos, cáusticos y jocosos, se recoge la ironía del habla popular antioqueña, aun hoy en día provocadoramente humorísticos.

El reconocimiento por parte de la crítica para *Madre* fue positivo y se destaca un comentario favorable del intelectual y escritor Baldomero Sanín Cano. La historia cuenta como una joven inocente, celosamente protegida por su madre se ve en medio de la lucha entre dos varones que persiguen sus favores, uno de ellos sobrino de la madre, fallido poeta, y el otro, un peón, arriero y aventurero, quien merece toda la atención por parte de la jovencita.

Nido de cóndores fue una película en seis partes que muestra el desarrollo de Pereira a partir de una historia de amor que sirve de pretexto para mostrar acontecimientos relacionados con la fundación de la ciudad sus adelantos y progreso. Se estrenó el 23 de noviembre en el Teatro Caldas de Pereira. Fue producida por la Sociedad de Mejoras Públicas de la ciudad, con guion y dirección de Alfonso Mejía Robledo y cámara del español Máximo Calvo, el mismo que dirigiera *María* en 1922. Desafortunadamente no quedó como testimonio de su existencia más que una fotografía y las pruebas en la prensa escrita de su realización y exhibición.

Largometrajes del cine silente colombiano

- *El drama del 15 de octubre* / Vincenzo Di Domenico (1915, documental).
- *María* / Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro (1922, ficción).
- *Aura o las violetas* / Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico (1924, ficción).
- *Madre* / Samuel Velásquez (1924, ficción, silente).
- *La tragedia del silencio*, / Arturo Acevedo Vallarino (1924, ficción).
- *Bajo el cielo antioqueño* / Arturo Acevedo Vallarino (1925, ficción).
- *Como los muertos* / Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico (1925, ficción).
- *Conquistadores de almas* / Pedro Moreno Garzón (1925, ficción).
- *Manizales City* / Félix R. Restrepo (1925, documental).
- *Suerte y azar* / Camilo Cantinazi (1925, ficción).
- *Alma provinciana* / Félix Joaquín Rodríguez (1926, ficción).
- *El amor, el deber y el crimen* / Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico (1926, ficción).
- *Garras de oro (The dawn of justice)* / P. P. Jambrina, seudónimo de Alfonso Martínez Velasco (1926, ficción).
- *Nido de cóndores* / Alfonso Mejía Robledo / Máximo Calvo (1926, ficción).
- *Tuya es la culpa* / Camilo Cantinazzi (1926, ficción).
- *Los amores de Quelif* / Carlos Arturo Sanín Restrepo (1928, ficción, silente).
- *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia (Caminos de gloria)* / Pedro J. Vásquez (1928, ficción).

4. LA TRAGEDIA DEL SONIDO

LA TRAGEDIA DEL SONIDO

La difícil adaptación al cine sonoro

Se puede percibir la dificultad que tuvieron los exhibidores de cine en Colombia para adaptarse al nuevo sistema que implicaba el cine sonoro y parlante. Entre ocho y veinticinco mil dólares era la inversión para adaptar los proyectores y atraer el público que exigía sonido. El sistema Vitaphone consistía de proyector, amplificador, altavoces y un tocadiscos: música y diálogos estaban grabados y se sincronizaran con la imagen que venía del proyector y estuvo en uso durante los años veinte. En 1930 el ingeniero Carlos Schroeder había introducido al mercado el «Cine Voz Colombia» un aparato «fabricado enteramente en el país». Este equipo permitía que tanto el sistema Vitaphone de discos y el Movietone de sonido óptico fueran reproducidos «con perfecta exactitud». La exhibición del cine extranjero sonoro con la tecnología «made in Colombia», con el «cronofotófono» del ingeniero Carlos Schroeder comenzó a instalarse en los teatros que adaptaban sus proyectores primero al cine sonoro y luego al sonoro y parlante. La prensa nacional de la época, como lo muestra Martínez Pardo en *Historia del cine colombiano*, se vanaglorió del que llamaron «invento» y decidió proclamar: «este aparato es el primero que se construye en Colombia y en toda Suramérica», atribuyéndole además lo que para entonces denominaron «un gran triunfo para la mecánica nacional» al que le agregaron ventajas ya que fue «construido sin tanta combinación como los aparatos parlantes americanos». Pero parece que, como afirma María Lucía Castrillón en la guía de estudio *100 años después, el carrete recomienza* (BLAA, 2006), «nunca superó la etapa de experimentación, costó tiempo, dinero y retrasó la implantación de la técnica estándar hasta 1939».

El problema técnico que implicaba la adaptación de nuestra incipiente cinematografía al cine sonoro y parlante, la ausencia de una legislación y una política de Estado en apoyo del cine propio son algunos de los factores que propician el declive de la producción de cine nacional de largometrajes, que se desplaza a los noticieros y a los cortos documentales y publicitarios. También se debe anotar que las inversiones en cine de producción nacional no eran rentables por las dificultades en la distribución y exhibición y que a partir de 1930 la economía del país dio las primeras muestra de recesión producto de la Gran Depresión de 1929, por lo que solamente hasta 1933 se estrenaría el documental sonorizado *Colombia victoriosa*.

Colombia victoriosa (1933), *Olaya Herrera y Eduardo Santos o De la cuna al sepulcro* (1937)

Los fragmentos que se conservan de *Colombia victoriosa* muestran lo ingenioso e innovador de su realización; trata el tema de la guerra con el Perú, la cual dio inicio cuando ese país invade el territorio colombiano en 1932. Los Acevedo, que habían documentado el tema en sus noticieros, arman una película utilizando estos materiales y los provenientes de la reconstrucción de escenas, con actores, realizados en el embalse del Neusa, maquetas e insertos de fragmentos de películas extranjeras. De todas formas, en el momento de su estreno, la película movió las fibras del sentimiento nacionalista colombiano y hoy en día es una obra de interés dada la creatividad en el uso de los recursos visuales. Otro aspecto interesante es la forma como se «sonorizaba» su exhibición en el teatro, con recursos de utilería que se colocaban detrás del telón: un motor para simular el ruido de los aviones, una sirena para cuando estos caían y tambores, para ponerle sonido, cuando estaban disparando.

Olaya Herrera y Eduardo Santos o De la cuna al sepulcro (1937) es el primer largometraje con sonido postsincronizado, un documental en el cual se traza la trayectoria de dos líderes del partido liberal, uno que había sido presidente de la república y recientemente había fallecido: Olaya Herrera y el otro, Santos, que ocuparía la presidencia al año siguiente, la música que acompañaba algunos momentos de la imágenes era tomada del repertorio orquestal del compositor germano Richard Wagner, «pero no era parlante, porque para eso estaban los títulos explicativos entre escena y escena», le comentó Enrique Bello a Hernando Salcedo Silva en *Crónicas del cine colombiano*.

Los primeros ensayos de cine parlante nacional (1937)

Las primeras filmaciones con sonido directo grabado, sincronizado y fijado en un soporte fílmico las presentaron los Acevedo en 1937, en asocio con Carlos Schroeder, en *Los primeros ensayos del cine parlante nacional* de Acevedo e Hijos y Schroeder. Fue estrenada el primero de abril de 1937, con una duración de 25 minutos de los cuales solo se conservan nueve. El ingeniero Schroeder fue el responsable del montaje del sistema para captar el sonido y él aparece en la cinta, pero paradójicamente solo sonríe, no habla. El resto son mensajes parlantes de Gonzalo Acevedo (coproductor del filme) y de otros personajes, aderezados con varias interpretaciones musicales entre las cuales no podía faltar la del himno nacional en la versión de la Banda Nacional, bajo la dirección del maestro José Roza Contreras. Desafortunadamente una de las partes que se perdió de este documental fue el sonido; en imágenes se conserva la actuación de las Hermanitas Chaves (Berenice y Cecilia), quienes cantan acompañadas por su padre, Isidoro Chaves.

La novedad del sonido trajo también un auge en la creación de pequeñas casas productoras, que vieron cómo este recurso podía ser utilizado para la elaboración de cortos publicitarios. En el Medellín de los años treinta del pasado siglo se conocían, entre otras, The Medellín Hollywood Pictures, de Urbano Valdés; la agencia Kodak, de Óscar Duperly, cuyo atractivo eslogan para su producto «Cine en el Hogar» decía, «que a la alegría de filmar se una el placer de proyectar»; la Compañía Medellín Film, de Tulio Vásquez y Jesús Cardeño y la Sociedad Filmadora de Antioquia, Sofilan. De este grupo de cortos publicitarios y comerciales sonoros llaman la atención los encargados por empresas, aún activas, como la Colombiana de Tabaco y Cerveza Pilsen. Era tal el impacto de este medio que el municipio de Medellín encargó también su corto publicitario sonoro a Urbano Valdés en 1934. De estos materiales no queda sino el testimonio de su presentación, gracias a los artículos de la prensa local.

Una de las empresas que recibió elogios de los periódicos fue la Casa Filmadora Venus, por la calidad sonora de su película acerca de las festividades del *Congreso Eucarístico de Medellín* (1935), de la cual no se conoce copia. Esta productora es también la responsable de *Pereira es la que invita a su gran carnaval de 1936, diciembre 26 a enero 1.º*, corto encargado por la junta del carnaval que según el periódico *El Tiempo* del 12 noviembre de 1936, más de un mes antes del inicio del carnaval «celebró contrato con Cine Colombia para exhibir en todos los teatros que dicha sociedad tiene en el país, el tráiler de *Pereira*». En soporte de 35 mm, no alcanza los 6 minutos de duración; las secuencias filmadas de los sitios importantes de la ciudad están acompañadas en su banda sonora con fragmentos tomados en «préstamo» de una película, no identificada, que remite directamente a los musicales del Hollywood de esos años treinta.

Flores del Valle (1941)

La primera película sonora y parlante argumental colombiana *Flores del Valle*, se debe a Máximo Calvo, quien había dirigido *María* en 1922. Este pionero del cine colombiano de origen español fundó la Calvo Film Company en 1938, empresa con la cual produjo *Flores del Valle*, protagonizada por su hija Esperancita Calvo. Su estreno tuvo lugar en Cali el 8 de febrero de 1941. Con la llegada del cine sonoro se dio comienzo a una época en la cinematografía nacional en que la utilización, excesiva, de las canciones y de la música, en los bailes, marca el inicio del largometraje de ficción sonoro en el cine colombiano. En *Flores del Valle* se notan defectos técnicos en la grabación del sonido directo: por ejemplo se utilizaba un solo micrófono, de forma unidireccional, lo que determinó la grabación desigual en los diálogos; la mezcla de sonido no existe: se escucha música o se escucha un diálogo; cada elemento suena sucesivamente. Sin embargo la música en *Flores del Valle* cumple una función incidental y de igual manera la protagonista canta y ejecuta instrumentos, acompañada por otros músicos en varias escenas, como parte de la acción cinematográfica, en desarrollo de la narrativa que propone el filme.

El cine sonoro y parlante hablado en inglés y español

Desde 1930 Cine Colombia distribuía y exhibía películas norteamericanas sonoras y parlantes de los sellos Fox, First National Pictures, Radio Pictures, Universal y Metro Goldwyn Mayer y fue precisamente esta última, hacia 1932, la primera distribuidora internacional venida desde Hollywood que se estableció en Bogotá. En 1938 la Metro tomó en exclusividad el Teatro San Jorge, recién inaugurado. Entre 1937 y 1940 se establecieron en el país Paramount Pictures y Columbia Pictures y en 1944 se fundó la Clasa Films de Colombia S. A., que tenía entre sus accionistas principales en el ámbito mundial a la RKO, *Radio-Keith-Orpheum*. La Clasa se lanzó a la distribución de cine hablado en español promocionando un concurso con un premio de 20 pesos a quien adivinara ¿en qué teatro se iba a exhibir *La china pobлана*? ¿En cuántas escenas aparecía su protagonista María Félix?, ¿en qué otras ciudades de Colombia se estrenaría la película? Esta distribuidora vendría a constituirse en 1946 en Pelmex, Películas Mexicanas, una empresa dueña de salas emblemáticas, como el teatro México de Bogotá, que compitió con los representantes de Hollywood con cine hablado en español en el mercado colombiano de la distribución y de la exhibición cinematográfica.

Para 1942 había en Bogotá 21 teatros cuya cartelera estaba dominada en primer lugar por el cine mexicano, seguido por el argentino y por algunas películas francesas. Para ese entonces habían desaparecido las películas italianas del panorama de exhibición. Junto a Cine Colombia y las distribuidoras norteamericanas agenciadas en el país, las cuales tenían cimentado un negocio de importación y distribución, encontramos también empresarios independientes con compañías como Mundial Films, Cueto Films, Regios Films y Éxitos Films. Hacia principios de la década de los cuarenta Cine Colombia tenía en Bogotá nueve salas de proyección comercial: Olympia, Colombia, Lux, Alameda, Ayacucho, Caldas, España, Nariño y Bogotá. Los teatros estaban clasificados en tres categorías con diferentes precios: sesenta centavos para teatros como el Colombia que era de primera; cincuenta y cuarenta centavos para teatros como el Caldas y el Imperio que eran de segunda; treinta y diez centavos para teatros de barrio como el Olympia, Granada y Rívoli.

El público espectador estaba seducido por los melodramas y comedias del cine mexicano, y del argentino en menor medida, que daba comienzo a un ciclo de preponderancia que tuvo en las pantallas colombianas, en franca disputa con el cine norteamericano. Por esa época se introdujo la segunda ola de lo que dio en llamarse «cine hispano» de Hollywood. Para ampliar su participación en el mercado mundial los estudios de Hollywood ensayaron primero hacer dos versiones por película, una con actores norteamericanos en inglés y otra con actores mexicanos y españoles en idioma castellano.

Después, y ante la generalización del cine sonoro, ensayaron el doblaje de las películas, novedad que no resultó exitosa, ya que la mayoría de las voces y giros del lenguaje no eran familiares a los espectadores. Lucas Caballero, Klim, escribió al respecto en *El Tiempo* (noviembre 26 de 1944):

[...] los Estados Unidos van a «doblar» ahora sus películas al español. Marlene Dietrich dirá: pero por qué me molesta el señor, no ve que yo soy buenecita, y un caballero de frac tan estirado y seco como Clive Brook sacará a bailar una señora en un baile encopetado con estas palabras: pero déjate de pavadas che, que estoy que me tanguco. Que dejen las cosas como hasta hoy. Con la medida de doblar las películas al español se conseguirá sino que el reducido público que asistía a ellas, no vuelva nunca más.

En marzo de 1945 otro cronista de *El Tiempo* escribía: «Ahora trajeron *La luz que agoniza* para el San Jorge, y muchas gentes se quejaron por las voces mexicanas y cubanas empleadas en el doblaje».

5. EL SEGUNDO AIRE

EL SEGUNDO AIRE

Los difíciles años cincuenta

Una de las etapas difíciles en la historia de la producción de cine en Colombia es la que corresponde a los años que ocupan parte del decenio de los treinta y se prolonga hasta los años cincuenta del siglo pasado. Muchos factores incidieron para que no hubiera una continuidad en la producción de largometrajes y no se dieran pasos firmes para afianzar una cinematografía nacional. Entre los escollos es patente la ausencia de equipos y del personal capacitado para el desarrollo de las técnicas asociadas al cine sonoro, hecho que dio como resultado un cine en donde primaban las interpretaciones de canciones y bailes, en cambio de otros esfuerzos actorales, que por lo mismo ni argumentistas ni directores planteaban para sus narrativas fílmicas. El sistema de producción era carente de organización y, por supuesto, no lograba hacer rentable el capital que se invertía en estas aventuras cinematográficas. La producción de cine colombiano se había reducido notablemente, sin embargo es necesario destacar el esfuerzo de los pioneros en implantar un cine colombiano sonoro, parlante y en color.

La Ducrane Films y Hans Brückner

La Ducrane Films se constituyó en 1938 y debe su nombre a los apellidos de los socios fundadores, de una parte los hermanos Duperly: Enrique y Oswaldo, y, de otra, a los Crane Uribe: Alberto y Leopoldo. De esta forma guarda semejanza con esos otros esfuerzos fraternales y familiares por arraigar la producción de cine en Colombia, como la llevada a cabo por los pioneros en la etapa silente, los Di Domenico y los Acevedo, personajes determinantes en los primeros decenios de la historia del cine colombiano.

Bajo el sello Ducrane (Duperly-Crane) se realizaron en los años cuarenta del pasado siglo algunas de las primeras iniciativas de tipo por desarrollar el cine sonoro y parlante en medio de las dificultades técnicas, el escaso capital, la inexperiencia en el cine de actores y personal artístico y hasta la inestabilidad de la corriente eléctrica que en Bogotá por aquellas épocas ocasionaba continuos cambios en el voltaje. Desde la Ducrane Films se generó el ambiente propicio para que en 1942, durante el gobierno de López Pumarejo, se expidiera la «ley novena», primer ordenamiento jurídico de fomento al cine colombiano.

En 1943 estrenaron *Allá en el trapiche*, al año siguiente *Golpe de gracia*. Ambas películas entusiasmaron tanto al público como a algunos comentaristas y propiciaron que la compañía productora se convirtiera en 1945 en sociedad anónima, lo que permitió incrementar el capital y las expectativas, además de permitirles anunciar que para ese año se filmarían cuatro largometrajes, aunque solo se logró filmar y estrenar uno:

Sendero de luz. Simultáneamente se promocionaba un proyecto de estudios y laboratorios que semejaba ser el «Hollywood criollo» en una finca en Sasaima, población cercana a Bogotá donde finalmente terminarían los sueños de estos empresarios de hacer una industria de la producción de cine nacional. Es a través de esta productora que se conoce la realización de los primeros registros fílmicos en color obtenidos en las selvas Vaupés en el documental *Rumbo al corazón de la selva*, filmado por la Ducrane Films por encargo de la empresa Rubber Development Corp. en el año 1946.

Noticieros, cortos de propaganda y algunos documentales, además de los tres largometrajes mencionados, fueron filmados, revelados y copiados en el país por Ducrane Films y hacen parte del inventario de esta casa de producción cinematográfica. Una gran parte de ello se perdió cuando se incendiaron los depósitos que para los negativos en nitrato de celulosa se habían construido en las instalaciones de Sasaima. Finalmente en 1947 la compañía ya estaba inactiva, como cuenta Oswald Duperly en su libro de memorias *Lo que se hereda no se hurta*, haciendo un balance de lo que dejó la Ducrane Films a los entusiastas pioneros que la fundaron: «un 10% que ingresó en dinero y un 90% que se oyó en aplausos».

Hans Brückner (Austria-Hungría 1901-Bogotá 1976), camarógrafo y cineasta que llegó a Colombia en 1938 huyendo del régimen nacionalsocialista. Su comienzo en el cine, según su propio relato, fue en 1922 cuando filmó por encargo del gobierno austriaco un corto sobre la hidrofobia, en el mismo año se convirtió en representante para Europa Central de *Pathe News*, la versión estadounidense del *Pathe Journal*. En 1928 firmó contrato con la sociedad de distribución y producción alemana UFA para hacer películas de cortometraje y noticieros y realizó un largometraje titulado *Joyas*. En 1938, el mismo año en que Austria entró a hacer parte del Tercer Reich, estrenó *Camino al sol*, su último filme en Europa, una película cuyo tema era la vivienda rural. A su ingreso al cine colombiano, por lo tanto, era un técnico experimentado y su contribución es notoria por la calidad de su trabajo en la fotografía cinematográfica labor que desempeñó no solo en la *Ducrane Films* sino que continuó en la *Gran Colombia Films*, empresa fundada en 1947 por Marco Tulio Lizarazo (1899-1988) y que vendría a ser muy importante como productora de documentales en el decenio de los años cincuenta con ejemplos como la serie, fotografiada en muchos títulos por Brückner, que se conoce como *Joyas de la tradición colombiana*. Otro apellido de ancestro alemán que contribuyó por estas épocas en el aspecto técnico a la cinematografía nacional fue el de Schroeder, tanto con Carlos como con su hijo Guillermo, quienes fueron los sonidistas más socorridos, presentes con su trabajo técnico en varias de las películas de largometraje, así como en los documentales y en los registros noticiosos y publicitarios, gracias a los cuales se fue afianzando el quehacer cinematográfico en el país.

La compañía de revistas Álvarez-Sierra y Patria Films

En 1939 y por el puerto de Buenaventura llegaron al país los integrantes de la compañía chilena de revistas Álvarez-Sierra, que venía de presentar sus programas en varios países de la región andina. Después de presentaciones en el occidente del país finalmente algunos de sus miembros recalaron en Bogotá: Lily Álvarez, quien se convertiría, por muy pocos años, en la estrella del cine nacional; su esposo el director Gabriel Martínez; la madre de Lily, doña Soledad Sierra, y su padrastro Humberto Onetto. Ya en Bogotá se transformaron en el grupo cómico radio teatral que a través de las ondas de Voz de la Víctor se conoció como los Cuatro Ases.

La Voz de la Víctor era la emisora radial más popular de entonces y contaba entre su elenco a Tocayo Ceballos y al músico Emilio Murillo, allí los Álvarez-Sierra desarrollaron una labor en donde además de *sketchs* musicales y cómicos presentaban teatro leído, siendo los pioneros en incursionar en lo que se conocería como el radioteatro, también organizaban programas de concurso y emitían sus propias adaptaciones de novelas. De allí provino el argumento de *Allá en el trapiche*, película cuya realización contó con el apoyo de la Ducrane Films. Posteriormente a esta sociedad los Álvarez-Sierra abandonan la Ducrane Films, adquieren equipos en Venezuela y anuncian en abril de 1943: «Ya tenemos las máquinas, el estudio montado. Haremos dos o tres películas al año si no quebramos esta vez también».

En enero de 1944 Patria Films inicia el rodaje de *Antonia Santos* bajo el mando del director español Miguel Joseph y Mayol, quien luego abandonaría el proyecto por desavenencias con los productores siendo terminada para su estreno por Gabriel Martínez. En su factura y el tipo de narración fílmica mezcla aspectos de la biografía de la prócer de la independencia, con la reconstrucción histórica, sin dejar de lado las escenas musicales y románticas, si bien no ha llegado hasta hoy más que una amplia documentación periodística y promocional junto a una secuencia 45 segundos. Contiene una curiosidad: la ambientación que mostraba la firma del acta de independencia tomada, o más bien copiada, del óleo de gran tamaño que por la misma época de la realización de la película realizara el pintor Coriolano Leudo (1866-1957), composición que desafortunadamente solo podemos ver en imágenes fijas por la pérdida de la casi totalidad del metraje original del filme pero que pone de presente cómo la técnica de la pintura viviente (*tableau vivant*) se presenta por primera vez en nuestra cinematografía.

La siguiente película de Patria Films es *Bambucos y corazones*, filmada en 1945, en cuatro semanas; de esta cinta se conserva una sola secuencia que no alcanza los dos minutos de duración, está basada en la «comedia de ambiente suramericano» *Al pueblo llegó una chica*, del mismo Gabriel Martínez. Guarda semejanzas con *Allá en el trapiche* no solo en su

apuesta por la comedia musical sino en sus características técnicas todavía muy limitadas según la prensa de la época («Bambucos y corazones», *El Espectador*, 12 de mayo de 1945) aun así y al igual que Allá en el trapiche esta recibió el favorecimiento del público. La última película de estos entusiastas productores fue *El sereno de Bogotá*, historia de un hombre desvelado que sale a una calle en Bogotá para tropezarse con un vigilante, el vigilante le relata su triste historia de vida, durante la noche y cuando está por amanecer muere en los brazos del caminante. Basada en la novela Juan Ignacio Neira respeta la ambientación y es también por eso una rareza pues ocurre a finales del siglo XIX, algo inusual en este periodo donde se presenta como otra representación fílmica donde, con vestuario y decorados, reconstruyen una época pasada como habían hecho con *Antonia Santos*, la otra película del mismo estilo, en la cual los Álvarez-Sierra dan fe de sus orígenes teatrales.

El 9 de abril de 1948

Los acontecimientos de devastación y saqueo que se sucedieron, principalmente en Bogotá, el 9 de abril de 1948 después del asesinato, en la vía pública, del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán tomaron por sorpresa a los camarógrafos y las casas fílmicas que se encontraban asentadas en esta ciudad. Si bien tanto los camarógrafos venezolanos y cubanos destacados para el cubrimiento de la IX Conferencia Panamericana realizaron importantes registros, que en su mayoría se llevaron fuera de Colombia, quedaron en el país algunos fragmentos que no alcanzan los treinta minutos, que han sido recopilados incluso desde formatos no profesionales. Junto con algunos minutos «repatriados» desde los archivos cubanos, este material ha sido preservado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en una compilación a la cual se le ha asignado el título de *Montaje 9 de abril de 1948*, que se conoce ampliamente por haber sido usado en varios documentales y películas que integran en sus narrativas las imágenes de archivo sobre los trágicos sucesos con que se inaugura la historia contemporánea de Colombia. El largometraje de ficción *Confesión a Laura* (1999) toma las secuencias iniciales de este trabajo.

Charles Riou (Montrouge, Francia, 1912-Bogotá, 1998) fue un camarógrafo francés residenciado en Colombia donde había participado en los rodajes de *Sendero de luz* de la Ducrane Films, para 1948 fue uno de los filmadores que cámara en mano recogió las asonadas e incendios ocurridos el 9 de abril. Él había participado como uno de los socios fundadores, en 1946, de la Promotora Cinematográfica Nacional, al lado del periodista y cinematografista antioqueño Camilo Correa (1913-1990), cuya primera finalidad era la producción del *Noticiero Nacional Colombia*. Citado por Duque (1992), Camilo Correa comenta:

[...] El 9 de abril inicié la filmación a las 2:15 p. m. y un camarógrafo de mi empresa había ya tomado aspectos tan importantes como el incendio de San Carlos, el ataque al Capitolio [...] Por mi parte tomé los incendios de «El Siglo», el Detectivismo y muchos edificios públicos y privados [...] incendios nocturnos y en días posteriores cadáveres en las calles [...] con la filmación de algunos detalles complementarios — títulos intercalados, primeros planos explicativos, etc.— y el entierro del doctor Gaitán, la película quedará con una duración de 90 minutos, o sea el metraje normal de filmes comerciales” (Duque, E. P. [1992]. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, El Áncora Editores, p. 317).

La película del «Bogotazo» nunca se proyectó íntegramente dadas las dificultades que encontró la productora para lograr una copia final. Por esto se fragmentó «a medida que Camilo Correa saldaba parte de sus deudas con los cineastas, especialmente con Gonzalo Acevedo, a quien pagó con buena parte de ese filme» (p. 317).

Los otros registros fueron los realizados por el camarógrafo venezolano al servicio del productor Marco Tulio Lizarazo que según su testimonio, en la entrevista que hace parte de este capítulo, se perdió en Estados Unidos, sin devolverle los rollos después de haber viajado allí para revelarlos. Son los que tal vez hicieron parte de un documental que se estrenó en Norteamérica y que apareció referenciado en la sección *Hace 50 años* de *El Tiempo* del 9 de abril de 1999.

6. LANGOSTAS, VÍBORAS Y UN MILAGRO

LANGOSTAS, VÍBORAS Y UN MILAGRO

Una época de transición

La llegada de los años cincuenta, en el siglo XX, marca para la cinematografía nacional una etapa de forzosa renovación. Los acontecimientos del 9 de abril de 1948 son el preámbulo que determinará los cambios. Desde el ámbito institucional con el gobierno de facto del general Gustavo Rojas Pinilla entre 1953 y 1957 la administración del Estado entró en una dinámica de obras públicas y desarrollismo que propició, en el plano audiovisual, la introducción de la televisión en 1954. Desde el punto de vista cultural en la década de los cincuenta se afianzan en el país muchas iniciativas como la entrada en circulación de revistas de crítica y análisis, especializadas en cine, y la creación de cineclubes, hechos que fueron generando paulatinamente las condiciones para que el cine de producción nacional fuera considerado también como una manifestación cultural.

Nuevos soportes, nuevas técnicas

Para 1951 el tradicional soporte de las películas en cine, el nitrato de celulosa, primer plástico flexible y transparente, utilizado desde 1899, fue descontinuado y dejó de producirse por parte de la Eastman Kodak. En su reemplazo se impuso la película de acetato como soporte de las imágenes y el sonido cinematográfico. La razón por la cual el nitrato de celulosa se dejó de producir fue su inestabilidad química, que lo hace vulnerable a la degradación, desde el momento mismo de su fabricación, hasta volverse autocombustible en condiciones ambientales normales, lo cual constituía un riesgo para la manipulación y almacenamiento de los rollos de cine.

Muchos depósitos con materiales en cine se perdieron definitivamente por incendios provocados de forma accidental como el que arrasó los archivos de la DuCrane Films; varios teatros fueron reducidos a cenizas por el fuego iniciado en las cintas de nitrato. Al producir óxido nitroso durante su combustión los materiales en nitrato no dejan de quemarse sino hasta que se extinguen materialmente y aun debajo del agua pueden arder. Por lo tanto el testimonio de Manolo Narváez, yerno de Máximo Calvo en este capítulo de la *Historia del Cine Colombiano*, que cuenta como en la terraza de su casa en Cali inició la destrucción de los rollos en nitrato del archivo de la Calvo Film Company es insólito por la decisión de deshacerse de esta memoria cinematográfica en celulosa pero también por el tamaño del desastre que hubiera podido ocasionar; afortunadamente el calor que produjo el incendio lo persuadió de cortar y botar el resto de materiales, sin someterlos al fuego, como él mismo lo comenta.

Desde el punto de vista de los equipos, en esta época se da comienzo al uso de cámaras más livianas, de menor tamaño y más manejables así como también a la introducción, a mayor escala, del cine en el formato de 16 mm y de la película del tipo reversible, es decir que en un mismo soporte o rollo, después del proceso de revelado, se pueden tener las imágenes en positivo.

Cineclubes, revistas y cine experimental

Fue durante el gobierno Eduardo Santos, 1938-1942, cuando el Ministerio de Educación se preocupó por organizar funciones de cine con un propósito pedagógico; al mando de estas iniciativas estarían tres ministros: Alfonso Araújo, Jorge Eliécer Gaitán y Germán Arciniegas. Durante el periodo de Gaitán la sección de cinematografía educativa del Ministerio de Educación, creo lo que llamé «patronatos escolares», que involucraban al alcalde, al cura párroco y a personalidades locales en los municipios adonde se dirigió. Esta campaña contó con la colaboración de sindicatos y empresas como la Tropical Oil Company, que donaron vehículos para el programa de escuelas ambulantes que llegarían a los pueblos y su zona rural con una biblioteca, un proyector de cine y un equipo sanitario. Los resultados fueron discretos y no encontraron eco a pesar del apoyo recibido por algunos columnistas de la prensa local. Este enfoque del cine, instrumentalizado como recurso de formación, lo mismo que la reflexión y estudio entorno al cine como arte y cultura, fue creciendo.

Es por eso que un grupo de intelectuales se reunió en septiembre de 1949 para crear el Cine Club de Colombia. Ellos eran, entre otros, Bernardo Romero Lozano, Gloria Valencia de Castaño, Carlos Martínez y Jorge Valdivieso, liderados por Luis Vicens Estrada (Figueras, 1904-México D. F., 1983), quien había llegado a Colombia en 1936 (Medellín Vargas, F. [1989]. *40 años del Cine Club de Colombia*. Bogotá: Ediciones Cine Club de Colombia). Este catalán, librero y editor, actuó como mecenas e impulsor de muchas actividades artísticas y culturales tanto en Barranquilla como en Bogotá y es el responsable del primer ejercicio de cine experimental en el país: *La langosta azul* (1954), donde también estuvieron presentes Enrique Grau y Nereo López y que contó con el guion de Álvaro Cepeda Samudio y una colaboración de García Márquez para el mismo.

En 1951 Hernando Salcedo Silva, quien no participó en el grupo de los doce que, comandado por Luis Vicens creó el Cine Club de Colombia, fue nombrado director del foro y encargado de elaborar el programa de las proyecciones que se realizaban en el teatro San Diego. Salcedo Silva representa un momento destacado en la crítica y promoción del cine en Colombia, provisto de un estilo propio que sin ninguna pretensión traslucía la generosidad de su espíritu, el cual conservó hasta su muerte en 1987. Sus colaboraciones para el periódico *El Tiempo* y la Radio Nacional, así como sus presentaciones son recordadas por su capacidad de

motivación en públicos heterogéneos. Debido a su calidad y continuidad, a la organización de una Cinemateca Colombiana —que dio comienzo a la recuperación y rescate de los elementos representativos desde el punto de vista histórico de una memoria fílmica nacional, como rollos de cine donde estaban algunas películas del periodo silente—, al acopio de publicaciones, anuncios y documentos en papel, además de las investigaciones acerca de los inicios del cine en el país, el trabajo del Cine Club de Colombia, no tiene referentes iguales en la historia del cine colombiano. A la par el Cine Club de Colombia fue la entidad pionera en el país en exhibir cine como un hecho cultural y logró formar un público en torno a lo que el mismo Salcedo Silva definió como «enseñar el cine a través de sus mejores ejemplos».

Hacia 1955 existían en el país varios cine clubes: el ya mencionado de Colombia en Bogotá, el de Medellín que se estrenó primero en 1951 bajo la dirección de Camilo Correa y posteriormente como el Nuevo Cineclub de Medellín, esta vez regentado por Alberto Aguirre y Orlando Mora, reconocidas personalidades del periodismo y la crítica. El Cineclub de la Prensa, que según rezan sus estatutos fue organizado para que «... los periodistas imposibilitados de ver cine en horas normales pudieran conocer los estrenos de los filmes que se iban a estrenar y así hacer sus comentarios...». Igualmente, las empresas de distribución vieron, en esta forma de organizar la exhibición, un filón para la promoción de sus películas. En 1956 Francia Films ofreció al Cineclub de la Prensa, no solamente el Teatro Mogador sino también varios preestrenos y un coctel e incluso puso a su disposición los materiales para que organizaran un festival de cine francés

En 1954 se inauguró la televisión, entre otras cosas, gracias a la afluencia de dólares cafeteros y a la potencialidad propagandística que para su imagen y sus acciones de gobierno vio en ella Gustavo Rojas Pinilla. El número de televisores instalados era reducido y la programación, en principio, adaptó al nuevo medio el modelo del radioteatro —surgía así el teleteatro—, al que se sumaron programas de concurso que captaron la audiencia, situación que cambió el panorama de la pauta publicitaria y desplazó paulatinamente su destinación de la pantalla de plata a la pantalla chica. Como medio de propaganda y de entretenimiento marcó cierta dependencia de la producción cinematográfica que en principio sirvió a este medio, ante la inmovilidad de las cámaras de televisión y su sistema de producción en directo, por lo que los registros fílmicos le suministrarían imágenes con sonido a noticieros y programas televisivos. La «televisora nacional», como se le llamaba en un comienzo, contó con una infraestructura técnica con laboratorios de revelado y copiado y un departamento de cinematografía.

Durante la primera década de vida de la televisión en Colombia la producción cinematográfica nacional mantuvo su dependencia de los modelos del melodrama, el costumbrismo y el folclorismo colombiano.

Sin embargo, hay obras que se destacan por sus peculiaridades como: *La gran obsesión* (Guillermo Ribón, 1955), primera producción nacional en colores —la versión restaurada de esta película fue estrenada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano el 20 de octubre de 2008 en el auditorio Teresa Cuervo del Museo Nacional de Colombia durante el acto inaugural de la Semana del Cine Colombiano—; *La langosta azul*, ya mencionada, y *El milagro de sal* (Luis Moya, 1958), las cuales representaron los primeros pasos de un cine independiente de los esquemas extranjeros que buscaba competir con el cine norteamericano y mexicano que dominaban la oferta en las salas de cine, en pos del encuentro del público local, que además ofreciera al espectador lo que esas cinematografías no podían dar: un espejo de su propia realidad. Una película que no correspondía a estos intereses es *La víbora*, que se comenzó a filmar en 1959, se trataba de una coproducción entre Colombia y Francia. La factura de la película es correcta y las inconsistencias provienen sobre todo de las actuaciones. Contiene el primer desnudo posterior femenino de la cinematografía nacional además de unos registros de las fiestas populares y desfiles durante las celebraciones del San Pedro en Neiva.

Marco Tulio Lizarazo (1899- 1988) y Antonio Ordóñez Ceballos (1913-2004)

Marco Tulio Lizarazo nació en Bogotá el 20 de abril de 1899. Después de especializarse en publicidad en Los Ángeles regresa al país en 1925 y se radica en Barranquilla, ciudad donde ejerce la profesión hasta que, en 1941, se establece de manera definitiva en Bogotá. Durante varios años combina la publicidad con proyecciones de cine, filma varios cortos documentales y en 1947 inicia su labor como productor independiente con *La huerta casera*. En 1948 funda su empresa productora Gran Colombia Films, con la que rueda cortos institucionales producidos por encargo de la Contraloría Nacional y en 1951 se asocia con Antonio Ordóñez y Fernando Orozco para fundar la productora Caribe Sono Films, empresa con la que permanece como socio durante una breve temporada.

En 1953 filma y estrena *Revolución en marcha* y el material de la entrega de armas de los guerrilleros liberales en los Llanos Orientales. En 1954 produce cinco números del noticiero *Cine Variedades* y luego realiza *Panoramas colombianos* (1955), una de las primeras película en color en nuestro país. En 1959 produce *Feria de Manizales*, la primera obra en cinemascopio del audiovisual colombiano. En 1961 la empresa Gran Colombia Films cesa actividades y Marco Tulio Lizarazo se retira del cine, aunque durante muchos años continúa vinculado como productor e impulsor de la actividad cinematográfica en Colombia. Fallece en Bogotá en 1988.

Antonio Ordóñez Ceballos fue abogado, músico, compositor, político, economista, escritor, contralor general de la República, embajador en México y Francia y productor de cine. En 1950 funda los laboratorios Cinematográfica Colombia dedicados tanto al cine publicitario como al desarrollo del *Noticiero Novedades*. Este noticiero cinematográfico empezó en los últimos años de la década de 1950 y tuvo un mayor desarrollo en los sesenta, se extendió hasta el año 1973. *El milagro de sal* resulta del empeño del productor Antonio Ordóñez Ceballos, la génesis del proyecto tiene lugar en un momento clave, ya que había una cierta continuidad en la producción de empresas como Cinematográfica Colombia y Gran Colombia Films. Antonio Ordóñez comenzó a madurar la idea, coherente con la lógica del cine, estudió posibles proyectos de largometrajes de ficción en una época donde la producción de los mismos era prácticamente nula, el cine apoyado por el Estado era sobre todo de cortometraje y de tipo turístico y promocional y la estética y los contenidos eran bucólicos y rurales, pero ajenos a nuestra realidad. La selección del director mexicano Luis Moya Sarmiento (1907-1966) fue polémica en su momento y muchos la atribuyen a razones económicas. Sin embargo, este director, con una larga carrera como escenógrafo y director de arte en México, su país natal, tenía estrechos nexos con Colombia, razón por la cual se pueden prever motivaciones adicionales diferentes al dinero, relacionadas más bien con la intención de iniciar una carrera como director en un país que, de todas maneras, no le era ajeno y se presentaba como una nueva oportunidad. En efecto Luis Moya había visitado Colombia en 1931 y había realizado varias actividades entre las cuales se cuentan proyectos arquitectónicos, decoración de interiores y una exposición plástica en Medellín. Durante su primera residencia en Colombia conoció a Alicia Moreno con quien contrajo matrimonio, de esa unión nacerían sus tres hijos Rodrigo, Colombia y Nora.

7. LLEGAN LOS MAESTROS

LLEGAN LOS MAESTROS

El aprendizaje de los cineastas

El cine es una importación que nos llegó tanto de Estados Unidos, con el vitascopio, como de Europa con el cinematógrafo y fue de este último continente desde donde vinieron los primeros filmadores, más exactamente de Italia: Floro Manco y los Di Domenico, Francesco y Vincenzo, que con un claro olfato comercial y sobre la marcha fueron aprendiendo el oficio de cineastas, del cual son pioneros en el país. Las técnicas de registro de la imagen en movimiento no estaban tan desarrolladas, de forma que la operación de cámaras y el revelado de la cinta filmica eran actividades que requerían dedicación y mucha pasión pero que guardaban semejanza con las de la fotografía de imágenes fijas y resultaban manejables para los que a la vez que registraban en celuloide la realidad circundante iban desarrollando los procedimientos de su quehacer.

En la etapa silente de la cinematografía colombiana Félix Joaquín Rodríguez fue el único de los realizadores de ese momento del cine colombiano de quien se halla noticia cierta del contacto directo con la industria de Hollywood, dado que en su periplo aventurero y antes de regresar a Colombia para filmar *Alma provinciana* (1926) se desempeñó en oficios relacionados con la filmación de películas en la llamada «meca del cine». Los productores de *Bajo el cielo antioqueño* (1925) estuvieron considerando la contratación de un fotógrafo extranjero, pero ante los altos costos de esa opción optaron por conseguir los manuales y libros disponibles sobre la técnica de la fotografía cinematográfica para que el aplicado Gonzalo Acevedo Bernal (1900-1967), hijo de don Arturo Acevedo Vallarino, el director del filme, terminara poniéndose detrás de la cámara como operador eficiente. En el capítulo 5 de esta *Historia del cine colombiano* Oswaldo Duperly Angueira (1908-2000) cuenta cómo antes de conformar la Du crane Films, compañía responsable de algunos de los primeros filmes argumentales con sonido del cine nacional, se dio a la tarea de leer una gran cantidad de textos para convencer, entre otros argumentos, con este, a los hermanos Crane, los socios capitalistas, de la viabilidad de hacer empresa con una productora de cine sonoro. En la formación de actores desempeñaron una importante labor en la primera mitad del siglo xx las compañías teatrales, de zarzuela y comedia venidas del exterior que dieron ciertas pautas para ir generando el ambiente que permitiera el desarrollo y sostenimiento de la cinematografía local.

Fueron entonces la formación autodidacta y la intuición las herramientas que privilegiaron los precursores del cine moderno colombiano en la primera mitad del siglo xx para adquirir los conocimientos y destrezas que les permitieran realizar los registros fílmicos y proponer sus narraciones cinematográficas, que son hoy documentos y testimonios históricos del trascorrir de un cine que buscaba una identidad con el país. Es al despuntar el decenio de los años sesenta cuando del exterior regresaron los que daríamos en llamar «maestros», un grupo de colombianos que habían estudiado la técnica y el lenguaje del cine en centros de educación superior de Estados Unidos y Europa.

«Los maestros»

Se le adjudica al «padrecito» Hernando Salcedo Silva la denominación de «maestros», que se volvió el apelativo para el grupo conformado, en primera y única instancia, por Julio Luzardo (1938), Francisco Norden (1929), Guillermo Angulo (1928), Jorge Pinto Escobar y Álvaro González Moreno (1928-2001). En una óptica más amplia se incluyen también en este grupo Marta Rodríguez (1933) y Leopoldo Pinzón (1939), miembro de un grupo de hermanos de amplia trayectoria en los medios de comunicación, que regresó a Colombia por el año 1968, después de cursar estudios en cine en la por entonces Checoslovaquia. En 1973 llegaría, procedente de Italia, Roberto Triana, después de sus estudios en el Centro de Cine Experimental de Roma, institución a la cual también asistieron para obtener formación en cinematografía, en diferentes épocas, los connotados escritores Fernando Vallejo y Gabriel García Márquez.

Sin embargo al grupo de «los maestros» nunca se le consideró como un movimiento generacional al cual se le pueda atribuir un estilo mancomunado o una sujeción a un manifiesto programático, su aparición es solo circunstancial; lo que sí propició fue el surgimiento en el escenario fílmico de un cine con estilo e intereses nacionales. Con su llegada al país estos cineastas trajeron también una actitud renovadora e hicieron posible que se pudieran echar las raíces que permiten, hoy, encontrar los orígenes de una cinematografía nacional en esas décadas de los años sesenta y setenta. Simultáneamente en la sociedad colombiana se venía incrementando la asistencia a las salas, y si bien los intereses como creadores audiovisuales de estos cineastas se enmarcaron en varias corrientes: desde el cine social y de denuncia, pasando por el documental institucional y de tipo turístico, hasta la publicidad y el cine de entretenimiento, su importancia es destacable porque asumieron de diferentes maneras la construcción de un cine identificable con nuestra realidad, donde personajes e historias buscaron convocar a los espectadores naturales de esas películas, el público colombiano.

El cine de Hollywood, el de mayor recaudo en taquilla

Mientras tanto la prosperidad en las pantallas de las salas de cine en Colombia, por aquellos tiempos, era para el cine extranjero, primordialmente el norteamericano y en menor medida el mexicano y algo el argentino, por lo cual los intentos de regulación por parte de la Junta Monetaria, en 1967, del porcentaje de regalías que podían exportar a sus casas matrices los distribuidores licenciados asentados en el país produjo una reclamación por parte de las distribuidoras norteamericanas y la suspensión del envío de películas a Colombia, ante lo cual intervino el gobierno, que ofreció la modificación de la resolución siempre y cuando

los distribuidores norteamericanos radicados en Colombia aceptaran trabajar bajo condiciones y porcentajes más favorables para los exhibidores colombianos.

Los exhibidores no tenían otra fuente de distribución, por la escasa producción nacional y la ausencia del cine europeo, que los respaldara ante las presiones que imponían los distribuidores norteamericanos que tenían estrategias de mercadeo definidas y efectivas. En 1968 se zanjó la disputa entre los exhibidores colombianos y los distribuidores extranjeros al incluirse en la reglamentación que las distribuidoras podían negociar libremente una película al año, cinco las podían alquilar al 60% y el resto del material al 50%; quedaba en manos de ellos decidir cuáles eran las que pertenecían a cada una de estas categorías. El absurdo de esta reglamentación propició lo que en Enrique Ramírez ha llamado: «acuerdos cuatro paredes» (Ramírez Calle, E. [1979]. *Mi lucha en la industria cauchera cinematográfica*. Bogotá: [s. e.], pp. 12-13), que en la práctica significaba que del total de entradas se deducían los impuestos y los gastos del teatro de donde el dueño de la película se quedaba con el 90%, mientras el dueño del teatro recibía el 10%.

Los otros maestros y el arribo de los extranjeros

Es también por los años sesenta que llegan al país varios directores extranjeros procedentes principalmente de México y España. Estos directores extranjeros se dedicaron a realizar películas, algunas de las cuales han quedado como ejemplos de un cine colombiano, mientras que otras han pasado al olvido. Se presenta por estos años un modelo de negocio ausente en años anteriores, el de las coproducciones, sobre todo con México, prueba del interés que la inversión de capitales en cine presentaba por estos años.

Colombiana de Películas S. A., Cofilms, fue uno de los empeños empresariales de colombianos que buscaban la producción de cine en el país; se ocuparon de buscar técnicos y directores mexicanos y así realizaron *Semáforo en rojo* (1964), dirigida por Julián Soler, que logró el favorecimiento de los espectadores. Con los réditos obtenidos Cofilms encaró con mejores profesionales *Cada voz lleva su angustia* (1965), película que fracasó en la taquilla e hizo desaparecer a la casa productora. *Cada voz lleva su angustia* fue dirigida por Julio Bracho (1909-1978), con base en la novela del escritor colombiano Jaime Ibáñez y contó con el trabajo sobresaliente del fotógrafo mexicano Alex Phillips Jr. Esta película hace parte de un cine social que se impone como el estilo consecuente con las corrientes artísticas y políticas que marcaron la época.

Con el objetivo de ir en busca del público criollo se radicó en el país por algunos años el también mexicano René Cardona Jr. Realizó películas como *El detective genial* (1965), que recibieron el rechazo de los críticos de la prensa colombiana pero que obtuvieron éxito en la taquilla.

La presencia de extranjeros no fue solo a través de las coproducciones, también se realizaron por aquellos años filmaciones en escenarios colombianos y con participación, en diferente proporción, de personal artístico y técnico nacional. Entre otras, las producciones rodadas en el país, con capital foráneo, que merecen destacarse fueron la norteamericana *Quemada* (1969), del director italiano Guillo Pontecorvo, que le permitió al actor cartagenero Evaristo Márquez compartir estelarmente con Marlon Brando; otra fue la producción inglesa *Los aventureros* (1970), de Lewis Gilbert, que contiene una secuencia en la cual en el costado norte de la plaza de Bolívar se escenifica una batalla, la cual años más tarde, en 1985, se repetiría en la vida real en lo que se conoce como el holocausto del Palacio de Justicia.

Como contrapunto a la llegada de los maestros provenientes de prestigiosas universidades del exterior, y como paradoja, presente en varios momentos de la historia del cine colombiano, surgió una figura que entre la pasión por el cine y las ganas de hacer un negocio rentable se formó como autodidacta, a distancia, vía correspondencia, el antioqueño Enoch Roldán, quien pudo realizar y exhibir, entre otros, tres largometrajes: *Luz en la selva* (1960), documental acerca de la comunidad religiosa de monjas misioneras que lideró la beata Laura Montoya; *El hijo de la choza* (1963), una película de tipo biográfico sobre el presidente Marco Fidel Suárez y *El llanto de un pueblo* (1965), realizada con los habitantes de El Peñol, antes de la desaparición de este asentamiento para dar paso a la represa del mismo nombre. Con una cámara de 16 mm, usando película del tipo reversible y, como él mismo lo cuenta en el testimonio que se presenta en este capítulo, usando una camioneta y el sistema de perifoneo logró recuperar y, en ocasiones, hacer rentable su «industria casera» de películas.

Entre los aportes de maestros extranjeros que se residenciaron en el país se destaca la presencia del español José María Arzuaga (1930-1987). Llegó en 1960, hizo su primer trabajo como asistente de dirección en *Confidencias sobre nuestros hijos*, corto de Gonzalo Canal Ramírez. El productor Julio Roberto Peña le encargó la revisión del guion *Raíces de piedra* (1964), que a la postre terminó siendo el primer largometraje que dirigió. Fue director de cortos comerciales y publicitarios para la empresa Cinesistema, la cual aparece como productora de su cortometraje *Rapsodia en Bogotá* (1963). Su segundo largometraje, *Pasado el meridiano* (1967), fue rodado durante los fines de semana de cinco meses consecutivos. Su interés por desarrollar una labor integral y participativa llevó a Arzuaga a relacionarse con varios realizadores colombianos de esta época, entre los que se conocieron como «marginales»: Carlos Álvarez y Diego León Giraldo, pero también con Gabriela Samper y Luis Ernesto Arocha. Entre sus múltiples facetas Arzuaga, que era además pintor y poeta, fue el escenógrafo del largometraje de animación *La pobre viejecita* (1977), de Fernando Laverde. En ese mismo año estrenó su largometraje argumental policíaco *Pasos en la niebla* y en 1984, con el medimetraje *El doble* para el espacio Cine para Televisión, realizó su último trabajo en el cine colombiano.

En definitiva, los años sesenta representan el inicio para la consolidación de un cine nacional con aportes diversos, que hoy siguen vigentes, y que son el punto de referencia para historiadores y críticos solo comparables al decenio de los veinte, en el siglo pasado, cuando, con menor intensidad pero con una misma actitud, se intentó hacer de la producción cinematográfica un «arte propio». La llegada de cineastas colombianos con formación y de extranjeros creó una escuela que a través de la práctica directa y desde el aspecto técnico tiene sus propios protagonistas en nombres como los de Hernando González (1940), Gustavo Barrera y Luis Cuesta, entre otros reconocidos camarógrafos y competentes profesionales de la técnica cinematográfica, que se iniciaron por aquellos años y que con el tiempo se convirtieron en verdaderos maestros que hoy se mantienen vigentes y siguen aportando experiencia y trabajo a nuestra cinematografía.

EL CINE TOMA SU CURSO

El cine que logró ir perfilando el rumbo de la cinematografía nacional en los años sesenta fue, por una parte, de compromiso y denuncia social, y consiguió independencia frente a las presiones comerciales con su por medio de la que fue su mejor expresión, el documental, y a la vez generó persecución para algunos de los realizadores junto a una «ingente» labor de la censura para algunas de las películas. Por otra parte, se buscó afincar la producción cinematográfica en Colombia, para lo cual se realizaron películas en coproducción a la vez que se fundaron empresas nacionales que buscaban convertir en una industria rentable el cine hecho en el país, mientras que los negocios de la distribución y exhibición de cine extranjero crecían.

Documentar es vivir: Gabriela Samper (1918-1974) y Marta Rodríguez (1938)

Es por los años sesenta que se da el surgimiento de las primeras mujeres cineastas en el panorama del cine colombiano. Si bien se tienen datos y registros fílmicos atribuidos a la norteamericana Kathleen Romelli, la primera mujer en filmar en Colombia, realizados en el departamento del Chocó a finales de los años treinta, es por la década del sesenta, con películas del tipo documental, cuando destacadas profesionales colombianas encaran de manera decidida el oficio de cinematografistas.

La maestra Gabriela Samper, además de ser una de las primeras mujeres bachilleres en Colombia, estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Columbia, Nueva York. Fue impulsora del teatro popular e infantil. Para hacer sus documentales se asoció con el fotógrafo norteamericano Ray Witlin en una compañía productora de nombre Cinta; entre sus películas se encuentran *Historia de muchos años* (1965), sobre los 75 años de Bavaria; *Ciudades en crisis ¿qué pasa?* (1967); *Festival folclórico de Fomeque* (1969); *Los santísimos hermanos* (1969) y *El hombre de sal* (1969). La más destacada de sus contribuciones al cine nacional puede ser *El páramo de Cumanday* (1965), de la que Hernando Salcedo apuntó: «el más bello y auténtico ejemplo de cine nacional logrado hasta ahora, el público colombiano se identificará a través de uno de los personajes más importantes en la tradición y formación del país: el arriero» (Salcedo Silva, H. [1965, diciembre 19]. *Noticiero Colombiano*).

La obra de Marta Rodríguez en compañía de Jorge Silva (1941-1987) es un discurso documental de la memoria histórica, social y política de Colombia en los últimos cincuenta años. Humanista del cine, Rodríguez estudio en Madrid una licenciatura en Ciencias Sociales y luego en París, en 1960, entró en contacto con Jean Rouch (1917-2004) y con las corrientes del *cinema vérité* que ella misma define como: «cine que utiliza el artificio cinematográfico, sin violentar la vida de la gente y sus actividades [...] un ojo observador que participa de la vida de ellos» (Cinemateca Distrital [1982]. *Cuadernos del cine colombiano*, 7, s. f.).

Sus películas fundamentales son: *Chircales* (1967-1972), *Planas. Testimonio de un etnocidio* (1971), *Campesinos* (1970-1975) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1978-1981), largometraje documental con puesta en escena. Luego del fallecimiento de Jorge Silva Marta Rodríguez se mantiene como una de las personalidades más destacadas del cine colombiano, sobre su obra se han realizado multitud de estudios e investigaciones siendo la cineasta colombiana de mayor referencia académica a nivel mundial.

Guillermo Angulo (1928) y Francisco Norden (1929)

Francisco Norden estudió cinematografía en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, IDHEC, en París, y logró consagrarse con *Camilo, el cura guerrillero* (1974), debido a que supo ponderar las opiniones políticas de izquierda y derecha en este documental acerca del controvertido sacerdote que murió en 1966. Norden realiza varios documentales al inicio de su carrera como cineasta, entre los cuales está *Las murallas de Cartagena*, experimento de texturas y luz, que gracias a la colaboración del fotógrafo Ray Witlin presenta una mirada en blanco y negro de la ciudad amurallada. Continuó su trabajo con otros cortos documentales como *La leyenda del Dorado* (1968) y *La ruta de los libertadores* (1969), a su trabajo como realizador sumó la participación en festivales internacionales y en 1970 realizó el largo documental *Se llamará Colombia*, donde muestra su visión, para entonces, sobre los orígenes, logros y potencial del país. En los años siguientes Norden se ha destacado como uno de los cineastas de más notable contribución al cine nacional.

Guillermo Angulo estudio cine en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma y a su regreso a Colombia realizó varios documentales entre los años sesenta y setenta, gracias al patrocinio de empresas comerciales, *Arte colombiano* (1963), *Costas colombianas* (1965), *Semana Santa en Sáchica* (1965). El mismo Angulo montó su propia productora donde realizó cortos institucionales y publicitarios y se destacó como crítico cinematográfico en la revista *Mito* (1956-1962). El maestro Angulo se alejó de la dirección y realización cinematográfica y se ha dedicado a labores literarias, donde se le reconoce como un escritor muy ameno e ilustrado.

El cráter, El río de las tumbas, Tierra amarga

El año de 1965 se muestra prolífico en estrenos de películas realizadas en el país: *Cada voz lleva su angustia* y *El detective genial*, a las cuales ya nos referimos en el capítulo anterior, además de *El río de las tumbas*, *El cráter*, *Tierra amarga* y el cortometraje *El páramo de Cumanday*.

Colombia National Films, empresa fundada en 1958 y dedicada a la cinematografía, contaba entre sus accionistas a Alejandro Kerk (alemán) y Enrique Gutiérrez Simón (español). Entre sus realizaciones se encuentran varios cortos documentales; el largometraje *Antioquia, crisol de libertad*, estrenado en 1960, fue dirigido por Kerk. Posteriormente realizarían dos películas más, que pasan por ser las primeras narraciones filmicas regionales de Nariño y el actual departamento de la región insular caribe de Colombia: *Chambú y San Andrés, isla de ensueño*. En el grupo de extranjeros que hicieron escuela y dejaron una huella del oficio cinematográfico en el país está el español Eduardo Botello, fotógrafo y camarógrafo. Botello era republicano y había emigrado a América, fue contratado por la Dirección de Información y Propaganda del Estado en el gobierno de facto del general Rojas Pinilla (1953-1957), participó con su especialidad técnica en largometrajes como *Contrabando de pasiones*, que dirigiera el también español José de Caparros.

Otra compañía que floreció, con una película, fue el Consorcio Cinematográfico Colombiano que con el cineasta español José Ángel Carbonell produjo *El cráter* (1965), drama de dos soldados pertenecientes a ejércitos enemigos, atrapados al interior de un cráter después de una confrontación bélica que se resuelve fatalmente. *Tierra amarga* (1965) es el primer largometraje filmado en el departamento del Chocó y presenta las problemáticas relaciones entre un empleado norteamericano de una compañía minera con los afrocolombianos en la ciudad de Quibdó, en el marco de una historia de amorfos prohibidos y muerte. Fue dirigida por el cubano Roberto Ochoa con guión del destacado escritor Manuel Zapata Olivella (1920-2004). Contiene imágenes de gran valor documental sobre esta región del país, además de interpretaciones musicales entre las cuales se destaca la de Betty Álvarez del clásico *Aunque mi amo me mate*, canción de Esteban Cabezas. En la enumeración de cineastas provenientes del exterior otro cubano participó como director: Manuel de la Pedrosa, quien venía precedido de prestigio al tener en su trayectoria varias cintas en las cuales se resalta la participación de figuras de la canción cubana que lograrían reconocimiento mundial como Celia Cruz. En *Mares de pasión* (1961), la película de Pedrosa realizada en Colombia, las interpretaciones musicales se suceden mientras la cámara, con el pretexto de un romance, se desplaza por paisajes turísticos que van desde Bogotá, pasan por el Magdalena y llegan hasta el Mar Caribe.

La película más importante del año 1965 fue *El río de las tumbas*, hoy reconocida como un clásico del cine colombiano, saludada por Hernando Salcedo como «el intento más logrado y quizás hasta punto de partida para realizar un cine a lo colombiano» (Salcedo Silva, H. [1966, enero 2]. «Cine colombiano en 1965». *El Tiempo*, Lecturas Dominicales). Al tratar el tema de la Violencia en la historia de un pueblo a orillas del río Magdalena, donde con indolencia se ven pasar los cadáveres, propuso en su momento una representación de Colombia que no se había intentado y que mantiene

vigencia; está definida en palabras de su director, Julio Luzardo, como: «El pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere». En esta película se hizo presente y dejó su impronta el gran fotógrafo brasileño Helio Silva (1929-2004), uno de los impulsores del *Cinema Novo*, que también hizo la fotografía de *La sarda*, otro de los filmes dirigidos por Julio Luzardo y que integra con *Tiempo de sequía* y *El zorrero* el largometraje *Tres cuentos colombianos*, estrenado en 1963. La propuesta de unir varios medimetrajes y presentarlos en un programa que tuviera la duración convencional de una película de largometraje no es habitual en el cine colombiano y solo tuvo otro ejemplo casi veinte años después en *Las cuatro edades del amor* (1981).

Lizardo Díaz (1928) es productor, actor, cantante. Al lado de Jorge Ezequiel Ramírez integro el dueto cómico musical de Emeterio y Felipe, Los Tolimenses. El primer empeño cinematográfico de Lizardo Díaz fue con el largometraje *Y la novia dijo...* (1964), dirigida por Gaetano Dell'Era, director italiano que hizo parte de ese numeroso grupo de extranjeros que, como en ninguna otra época del cine colombiano, se vinculó a la producción y filmación en Colombia. Lizardo Díaz con su esposa, la actriz Raquel Ercole (1940), conocida como la Sofía Loren colombiana, formarían la empresa Producciones Díaz-Ercole, que luego sería la responsable de títulos como el largo de ficción *Amazonas para dos aventureros* (1974), coproducido con inversionistas de Italia y Alemania. Una coproducción con Venezuela, *Aquileo Venganza* (1968, director Ciro Durán), además de ser la primera película del género *western* realizada en Colombia, es otro ejemplo de asociación internacional en el cine colombiano.

Durante los años sesenta y comienzos de los setenta el cine de producción nacional experimenta un proceso en el cual la diversidad de experiencias permite abordar un sinnúmero de ensayos tanto de tipo narrativo como estilístico. Un laboratorio donde se hacen presentes aproximaciones muy diversas que buscan, por una parte, llegar al público para asegurar rentabilidad en la taquilla y, por otra, una cinematografía que influya en el conglomerado social y convierta al cine en el motor de un cambio político y económico. La riqueza de propuestas soslaya una carencia técnica que es superada por ciertos hallazgos que fundamentan y dan sentido a lo que vendría a ser un cine propio que aún está por lograr un perfil distintivo y una validez social plena pero que, sin duda, dio pasos firmes en aquellos años.

Desde el punto de vista del mercado cinematográfico es en esas décadas cuando se consolida el negocio del cine como un lucrativo filón para la distribución y exhibición de cine extranjero, que convirtió la asistencia a una sala de cine en el evento preferencial para el uso del tiempo libre y el entretenimiento para los colombianos. Con una población total que rondaba la quinta parte del acumulado anual de espectadores se alcanzarían cifras imposibles de igualar hoy. En 1972 el país contaba con cerca de 21 millones de habitantes y el total de espectadores fue de 102 millones (Martínez Pardo, H.

[1978]. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina, p. 431). Colombia era por esos años el tercer mercado cinematográfico de Latinoamérica, después de México y Brasil. Un colombiano de entonces que pagaba por el precio de la boleta de ingreso al cine asistía por lo menos cuatro veces al año a una sala donde se proyectaban películas en soporte fílmico.

9. DEL SOBREPRECIO AL MENOSPRECIO

DEL SOBREPRECIO AL MENOSPRECIO

(de la ilusión al desconcierto 1970-1995)

La década de los setenta da comienzo con los ecos aún vivos de Mayo del 68, cuya influencia en los procesos sociales se tradujo, entre otras, en expresiones culturales intensamente politizadas, como resultado de una estrecha vinculación con los modelos de desarrollo y las propuestas políticas de cambio estructural de la sociedad y del Estado.

Cine marginal

En el ámbito local esta politización también deviene de una concepción particular del rol del intelectual imperante en América Latina, que enfatizaba el compromiso con los procesos de cambio social y la necesidad de poner el conocimiento al servicio de estos cambios que, en Colombia, fueron también abonadas por la popularidad que en las corrientes políticas de izquierda tuvo la revolución cubana.

Es en esos años en el Tercer Mundo, y en Colombia, obviamente, que se da la aparición de diversos cines políticos y de lucha. La candente actualidad, la sensibilización y la radicalización política en artistas e intelectuales llevaron al surgimiento de un limitado cine colombiano marginal, un cine de contrainformación y de didáctica política, un cine de consigna, al mismo tiempo analítico y «emocionalizado» (Álvarez, L. A. [1995]. El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas. En J. O. Melo [comp.], *Colombia hoy*. Bogotá: Tercer Mundo), reconocido mundialmente gracias a la obra de autores como Marta Rodríguez, Jorge Silva y Carlos Álvarez, quienes en los foros internacionales eran acogidos como representantes del cine nacional. De otra parte está la influencia que tuvo el despuntar del Nuevo Cine Latinoamericano y su manifiesto *Por un cine imperfecto*, documento teórico dado a conocer por el cineasta cubano Julio García Espinosa (1926) en 1969. Otras figuras que tuvieron que ver con este grupo heterogéneo del cine marginal en Colombia, al cual se pueden inscribir desde una perspectiva amplia, fueron Diego León Giraldo (1940-1997), Julia de Álvarez y el fotógrafo Gustavo Barrera.

Cineclubes y periodismo cinematográfico

Durante esta época los cineclubes tienen su mayor impacto y movilizan grupos amplios de espectadores, son espacios para el encuentro que planteaban una alternativa enfocada a la formación del espectador, una oferta cinematográfica de calidad, la promoción de la producción nacional y el fomento alternativo a esa producción llamada marginal, que no tenía cabida en los circuitos comerciales de exhibición. Este auge propició la publicación de revistas como *Cuadro* (Alberto Aguirre, 1970, en Medellín),

Ojo al Cine (Cineclub de Cali, 1972) y *Cuadernos de cine* (Jorge Nieto, 1975, en Bogotá), entre las más recordadas, respaldadas por grupos de estudio sobre cine, donde se formaron los investigadores y críticos, algunos de los cuales aún mantienen su vigencia.

El oficio de comentarista y crítico en los periódicos había sido ganado desde la década del cuarenta. La mayoría firmaba con seudónimo, tal vez porque el cine era considerado una expresión muy popular, que no ameritaba, como sí ocurría entonces con la literatura y el teatro, que se respaldaran las crónicas con el nombre del autor. Entre esos comentaristas figuran Ego, Arnaldos y Olimac entre los más populares. El más importante de estos escritores, Olimac, quien publicaba en el periódico *El Colombiano* de Medellín fue el primero en interesarse comprometidamente con la escasa producción nacional. Este seudónimo pertenecía a Camilo Correa, a quien ya nos referimos; luego de muchos años como comentarista quiso ser realizador, aunque con una suerte un poco más que adversa.

En la misma línea de Correa, cofundador del Cine Club de Medellín, encontramos luego reconocidos cineclubistas comprometidos con el estudio, análisis y promoción del cine desde la crítica, que lograron eco gracias a la continuidad de sus columnas en la prensa. Es el caso de Gabriel García Márquez en el periódico *El Espectador*, Hernando Valencia Goekel en revistas como *Mito*, *Cromos* y *Eco* y, por supuesto, Hernando Salcedo Silva, director del Cine Club de Colombia. Su trabajo se caracterizó porque los referentes para el análisis provenían del cine mismo, en especial de la política de autor, y también por el interés en el cine colombiano, con el cual fue más allá del simple análisis de películas, pues trató de encauzar una reflexión crítica al cine nacional a partir de los aspectos social y político. Esta impronta crítica tuvo su continuidad durante las politizadas décadas del sesenta y setenta, que trajeron consigo el enfrentamiento entre dos corrientes: la de quienes consideraban al cine como arma en la lucha de clases y aquellos que abogaban por su carácter comercial y de medio de expresión personal desde una perspectiva artística.

El Estado y el cine colombiano

El Estado colombiano dio impulso a políticas de apoyo directo a la producción nacional con el decreto 879 de 1971, que por primera vez habla de una cuota de pantalla y regula exenciones tributarias a importadores de insumos para la producción y exhibición de películas colombianas. El poco interés de los gobiernos hasta entonces por el tema del fomento a la producción cinematográfica nacional se refleja, entre otras, por la tardanza en la reglamentación de la Ley 9 de 1942, pues solo después de veinticinco años de su expedición, en 1977, se dicta el decreto reglamentario 2288. En el artículo 4 de este se creó un «Fondo Especial», destinado a financiar la industria cinematográfica nacional, administrado por la Corporación Financiera Popular. En 1978, con ese fondo y mediante otro decreto, el 1244, también reglamentario de la Ley Novena de 1942, se autorizó a

tres entidades estatales —el Instituto Nacional de Radio y Televisión, la Compañía de Informaciones Audiovisuales y la Corporación Financiera Popular— para participar en la creación de una sociedad, la que se conoció como la Compañía de Fomento Cinematográfico Focine.

Hasta ese momento se puede decir que los acercamientos del gobierno colombiano a la industria cinematográfica eran relativamente marginales. Estos se reducían a gravámenes asignados al cine dentro del impuesto a los espectáculos públicos, que eran destinados a otros asuntos tales como el apoyo y fomento al deporte o a un fondo de auxilio a las poblaciones afectadas por catástrofes. El decreto 879 de 1971, que buscaba estimular la incipiente producción cinematográfica y agilizar procesos industriales golpeados por una exorbitante competencia extranjera, reglamentó la presentación obligatoria de cortometrajes nacionales que no superaran los quince minutos y aumentó el precio de las entradas en casi 15%, valor que debía repartirse entre el productor y la compañía distribuidora. La exhibición de los cortos antes de las películas en las salas de estreno, obligada por ley, creó desviaciones en el mercado ya que algunos de los cinematografistas y productores pretendían ligar la exhibición con las películas más taquilleras. La clasificación y aprobación para su estreno dependía de un comité de control de calidad. «Bastó un decreto de la Superintendencia nacional de precios haciendo obligatoria la exhibición de un cortometraje nacional con cada película extranjera en los teatros de las grandes ciudades, y autorizando a cobrar un sobreprecio, para que la producción de cortos pasara de seis en 1972 a 83 en 1975» (Sánchez, L. A. [1976]. Auge del cortometraje. *Gaceta de Colcultura*, 1(2), pp. 24-25).

La confianza estaba depositada en la controvertida Junta de Calidad, adscrita al Ministerio de Comunicaciones, la cual se encargaba de seleccionar o desaprobar «las obras de bajo nivel técnico y artístico y aquellas que menoscaban las instituciones o los valores nacionales» (Laurens, M. [2009]. Factores sociales en el desarrollo del cine nacional (parte i). *Comunicación y Ciudadanía*, 1, pp. 106-117. Consulta: enero 28 de 2012 en <http://foros.ucexternado.edu.co/econstitucional/index.php/comciu/article/viewFile/1834/1640>

El sobreprecio planteó una oportunidad para profesionales jóvenes, muchos de ellos graduados en el extranjero, que buscaban una oportunidad para proponer nuevas narrativas y dinamizar una producción nacional y también, a falta de escuelas de cine, sirvió para incrementar los conocimientos en la materia por parte de técnicos, productores y personas involucradas y comprometidas con la producción nacional. Sin embargo, lo que en principio fue un estímulo para un posible cine colombiano, rápidamente se convirtió en un negocio para los monopolios del sector y en terreno abonado para la llegada de no pocos advenedizos que encontraron en el cine otra posibilidad de lucro, sin importar la calidad de las obras. Baste recordar que en 1976 se produjeron 83 cortometrajes, lo que hizo expresar a Fernando Laverde: «creo que nuestra situación es comparable a la del Canadá ya que estamos comenzando a crear una base con los cortos para luego seguir al largometraje» (Laverde, F. [1976]. *Ojo al Cine*, 3-4, pp. 48-49).

La Junta rara vez tenía en cuenta la calidad y mucho menos privilegiaba propuestas que contribuyeran al fortalecimiento de un cine nacional todavía en ciernes y aunque fueron muchos los proyectos y obras finalizadas consideradas de interés, que incluso ahora son vistas como excepcionales o de vanguardia en el contexto del cine colombiano, el éxito en taquilla lo alcanzaron aquellas que eran simplemente entretenidas, sin mucho argumento. El director de cine Carlos Mayolo escribió: «los distribuidores seleccionaban qué cortos iban acompañando las películas extranjeras. Los distribuidores hacían cortos con testaferros y ellos, produciendo basura, se quedaban con la mayoría del dinero (que les daban para la realización del corto) y los ponían antes de las películas más taquilleras» (Mayolo, C., Romero Rey, S. [2008]. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas, p. 96).

Si en el caso de los cortometrajes el panorama lucía castaño, en el caso de los largometrajes era oscuro, no solo por las dificultades inherentes a la producción y dimensiones de la inversión sino también por las dinámicas propias del mercado cinematográfico del país que, no solo privilegiaban la exhibición de cine norteamericano de Hollywood sino que también trataban de manera desigual a los productores nacionales. En referencia a la producción, era limitada la oferta de equipos y de personal técnico calificado. Los sectores encargados de la prestación de servicios a la industria cinematográfica, a diferencia de países como Argentina, que desarrollaron un parque técnico y de servicios desde la década de los años cuarenta, eran deficientes en procesos como el revelado de película cinematográfica de 35 mm. Para la época funcionaban en el país laboratorios como los de Cinematográfica Colombiana, Bolivariana Films y el Icodes, cuyas instalaciones eran mínimas y permitían una producción con calidad limitada, lo cual se constituyó también en un freno para la producción.

En referencia a la distribución y exhibición de cine colombiano, es ilustrativo el ejemplo que en su momento citaba el director Julio Luzardo, con ocasión del estreno de su largometraje *Préstame tu marido*, en 1974: «el 30% de la boleta se esfuma para pagar impuestos como el de Coldeportes. De lo que resta, los teatros se llevan alrededor del 60% y el distribuidor se queda con una tajada que oscila entre el 15 y 35% dependiendo de si paga o no la propaganda [...] si yo hago una nueva película me iré con ella a exhibirla de ciudad en ciudad en los teatros independientes [...] pero también puede suceder que los distribuidores le[s] digan a los teatros que si exhibían cine colombiano no le[s] daban más material, porque esa es la forma de cobro de las compañías poderosas, el bloqueo» (Ospina, L., Caicedo, A. [1975]. Entrevista a Julio Luzardo. *Ojo al Cine*, 2, pp. 12-19).

La «época del sobreprecio» dejó como legado más de ochocientos cortometrajes, con una calidad dispar y una muy animada generación de cineastas, algunos de los cuales harían parte de la primera generación con que contó luego Focine para la producción de nuevos largometrajes en Colombia.

10. EL ESTADO DE LAS COSAS

EL ESTADO DE LAS COSAS

(de la ilusión al desconcierto 1970-1995)

En los comienzos de los años setenta la producción de cine en Colombia era esporádica y discontinua. El país ya contaba con una generación de creadores, formados en el exterior en disciplinas afines, varios técnicos y profesionales también habían adquirido experiencia de la mano de los extranjeros que llegaron al país. Esta generación, deseosa de plasmar sus historias en imágenes en movimiento, encontró en el sobreprecio la posibilidad de crear sus primeras obras y a su vez de tratar de dar el salto al largometraje. Fueron muchos los cortometrajes realizados gracias al impulso del sobreprecio. Esta misma característica afectó a los largometrajes de producción nacional, ya que para la época el Estado aún no había demostrado intenciones de fomentar producciones de largo aliento y la única industria cinematográfica era la de la distribución y exhibición de cine extranjero.

La comedia y el terror nacional

Ante la ausencia de una política de subsidios por parte del Estado las producciones colombianas de largometraje eran iniciativas privadas e incluso personales que devenían en ejercicios de estilo o experimentación o, por el contrario, proponían un modelo «comercial» buscando una distribución amplia y la subsecuente recuperación de la inversión con la taquilla. Algunos cinematografistas que se marginaron de este esquema se agruparon en torno a cooperativas que realizaron sus películas sin participar de la ley del sobreprecio, algunas filmadas en formatos del cine aficionado como el de 16 mm. Un grupo que se inscribe en este modelo fue La Rosca, que trabajó entre 1972 y 1976.

El cine de pretensiones y objetivos comerciales es de una parte el de la comedia popular —pequeñas recreaciones de corte populista—, que explotaba situaciones pintorescas e imitaba cuadros típicos o caricaturizados de nuestros consabidos defectos y una que otra nota chistosa en torno a los «vicios nacionales» o las riquezas súbitas. Se pueden encontrar en este grupo, entre otros, estos ejemplos: *El candidato* (Mario Mitrotti, 1977), *Mamagay* (Jorge Gaitán, 1977) y *El taxista millonario* (Gustavo Nieto Roa, 1979). Nieto Roa (1942) constituye el primer ejemplo de empresario exitoso en el cine nacional moderno, al producir películas donde explotaba fórmulas argumentales cuya acogida por el gran público era masiva. En ellas fue reiterada la presencia del comediante de la televisión Carlos «el Gordo» Benjumea. No es gratuito entonces que entre las obras de Nieto Roa estén las más taquilleras de la década, como es el caso de las desventuras picarescas de *Esposos en vacaciones* (1977), las caídas entre ingeniosas y ridículas de un sabueso local en *Colombian Connection* (1978) y los infortunios de quien cree alcanzar el sueño americano en *El inmigrante latino* (1980), además de la ya citada película de 1979.

En esa línea comercial otro ejemplo de tesón es Jairo Pinilla, uno de los directores más populares del cine nacional, que hizo películas siempre al margen del Estado y literalmente «a pesar de todo y con las uñas». Su cine, al igual que el de Nieto Roa, tenía un público asegurado aunque la estética y los argumentos fueran diametralmente opuestos, ya que las películas de Pinilla son una mezcla de terror criollo e historias fantásticas. Hechas con presupuestos mínimos, acudían más a explotar lugares comunes para el espectador y elementos amarillistas, aunque a veces ingenuos, entre sus largometrajes cabe destacar *Funeral siniestro* (1978), *Área maldita* (1979) y *27 horas con la muerte* (1981), títulos que lo convirtieron en «director de culto» y por los que es conocido como el Ed Wood colombiano.

Otros cineastas proponían la instrumentalización del cine como herramienta de transformación social, políticamente comprometida, y documento de un momento social y de ciertos procesos de transformación habitualmente ligados a las ideas de izquierda. Por supuesto, estas producciones, en el caso de las obras cortas, generalmente no eran financiadas por el Estado y, por el contrario, las que asumían una posición sería tampoco eran estrenadas en las pantallas comerciales. Un caso a destacar dentro de la producción colombiana de ese momento es *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, que nunca fue estrenada en salas y, sin embargo, es un hito para la historia del patrimonio fílmico colombiano.

Gamín y Canaguaro

Otro caso por destacar, pero esta vez desde la perspectiva del pragmatismo de sus productores a la hora de sortear la letra menuda de la ley es *Gamín* (Ciro Durán, 1977-1978), ya que combina los beneficios del sobreprecio y las pretensiones de exhibición comercial, al unir varios cortometrajes en un largometraje (Álvarez, L. A. [1995]. El cine en la última década del siglo xx: imágenes colombianas. En J. O. Melo [comp.], *Colombia hoy*. Bogotá: Tercer Mundo). La estética de *Gamín* se acoge al estereotipo de la época, tan criticado por Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando pueblo* (1978) y que se conoció como «pornomiseria», pero que fue efectiva comercialmente y que en su paso por festivales de cine en el extranjero recibió algunos premios. Este documental es un muy buen ejemplo de un fenómeno habitual en la producción de esa década: los directores, al dar el paso al largometraje, pretendieron aplicar una fórmula que mezclara el atractivo comercial con el comentario sociopolítico y una postura que los identificara con la izquierda política. Una película de largometraje que intentó liberarse de estas características fue *Canaguaro* (1981), del director de origen chileno Dunav Kuzmanich (1935-2008), que se convirtió en leyenda en los años subsiguientes. La cinta posee un aliento épico y momentos de veracidad e identidad ausentes en algunos de los largometrajes comerciales de la misma época.

El declive de la asistencia a las salas de cine y el nacimiento de un cine colombiano

A finales de los setenta Cine Colombia comienza su etapa de reorganización en rápida adaptación a los modelos de comercialización y mercadeo tomados de la industria norteamericana. La apertura de salas concentradas en los centros comerciales fue produciendo el cierre paulatino de los teatros de barrio. La «balcanización» de la ciudad, o sea la fragmentación de los ejes tradicionales de concurrencia ciudadana, la inseguridad, la dificultad de traslado y la pauperización de la clase media provocaron la retirada de los espectadores del cine. Cine Colombia había dado comienzo a una política que incluía la dirección, el diseño y la construcción de sus propias salas y se dio inicio al modelo de concentración de la exhibición de cine en centros cinematográficos como los «cinemas» de la calle 24, en el centro de Bogotá, inaugurados en 1975. En 1982 también se implementó un programa de estrenos de cine arte, el cual se llamó «do inteligente del cine», que a la postre definió el perfil que tienen las salas de los teatros de la Avenida Chile, calle 72, en Bogotá. Luego vendría la multiplicación de las pantallas en los centros comerciales que dominarán el mercado de la exhibición de aquí en adelante y que se conoce como «multiplex» (Donado V., D. [1993, agosto 19]. Otra víctima en la ciudad de los teatros muertos. *El Espectador*, p. 6B).

En 1983 permanecían abiertas 1000 salas de cine en todo el país con un promedio aproximado de 66 416 254 espectadores al año, de los cuales 23 461 721 correspondían a Bogotá, que sumaba el 35,33% del total de espectadores y un 35,77% del recaudo nacional. Las películas exhibidas y su origen fueron en total 364, de las cuales 170 eran norteamericanas, 82 mexicanas, 35 italianas, 33 chinas y, en menor escala, francesas, inglesas, canadienses y latinoamericanas, entre las cuales están *Carne de tu carne* (C. Mayolo) y *La virgen y el fotógrafo* (L. A. Sánchez) (Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia Focine [1984]. *Cine cifras 1983*. Bogotá). En 1987 el número de espectadores cayó a 48 600 000 en todo el país, a pesar del aumento en la cantidad de filmes estrenados (472 en ese año). Se inicia entonces un proceso de disminución en la asistencia a cine. Paralelo al cierre paulatino de las salas aisladas y de barrio comenzó la multiplicación de ofertas audiovisuales como la televisión por cable o la llamada «parabólica», así como el alquiler y tráfico de casetes de video, que conjuntamente con los cambios en los hábitos de utilización del ocio ayudaron al declive de la asistencia a las salas de cine.

Focine fue creado para fomentar la industria del cine en Colombia como una «empresa industrial y comercial del Estado». Fue productora, distribuidora, fondo, apoyó la producción de treinta y tres películas de «largometraje de talento nacional» (Taquilla en rojo. [2008].

Semana. Consulta: enero 29 de 2012 en <http://www.semana.com/wf/ImprimirArticulo.aspx?IdArt=61060>, entre las que están varias coproducciones *A la salida nos vemos* (1986), realizada con Venezuela, con Argentina se hizo *El día que me quieras* (1987) y *Tiempo de morir* (1985), que fue realizada en coproducción con Cuba, única película en la historia de Focine que en dos años, gracias al mercado internacional, valga la pena dejarlo claro, rescató el costo de su inversión. Focine hizo presencia constante en festivales y mercados nacionales e internacionales con muy dispares resultados pero baste constatar que más de 170 obras de largo, medio y cortometraje fueron gestadas en su existencia y son un patrimonio fílmico nacional declarado como «bienes de interés cultural de la nación». Por lo tanto, y a pesar de las dudas fundadas, en sus quince años de existencia Focine creó lo que no existía: «el cine colombiano»; tras su liquidación los impuestos que generaban recursos para la producción cinematográfica son transformados en sistemas de incentivos como el Premio Nacional de Cine, que luego se afianzaron con la expedición de la Ley 397 de 1997 o ley de la cultura.

11. LAS COSAS DEL ESTADO

LAS COSAS DEL ESTADO

(de la ilusión al desconcierto 1970-1995)

Muy temprano, en las primeras décadas del siglo xx, el Estado colombiano se preocupó por el cine. El Concejo de Bogotá, mediante el acuerdo número 1 de enero 29 de 1918, por el cual «se crea el Fondo de los pobres y se prohíbe la mendicidad», gravó el valor de las entradas al «cinematógrafo» con un 10%. El fomento a una industria cinematográfica de producción nacional por parte de los gobernantes y de las instituciones estatales no se constituiría en los decenios siguientes más que en declaraciones de buena voluntad, baste recordar las realizadas por el presidente Pedro Nel Ospina cuando entusiasmado ante la inauguración de la Casa Cinematográfica Colombia en mayo de 1924 declaró: «hemos de tener arte propio». Pero: ¿por qué debemos tener un cine colombiano y, aún mejor, por qué se debe apoyar y fomentar una cinematografía propia? A partir de las consideraciones del crítico e historiador antioqueño Luis Alberto Álvarez (1945-2007) podemos esbozar por lo menos dos razones que, resumidas, podrían ser: para crear el espejo de nuestra propia identidad y para posibilitar una expresión artística, personal y socialmente significativa. Pero estas cosas exigen, necesariamente, una actitud de fomento, de subvención, una filosofía estatal que juzgue que el cine es importante y haga posible su existencia simplemente por eso (Álvarez, L. A. [1995]. El cine en la última década del siglo xx: imágenes colombianas. En J. O. Melo [comp.], *Colombia hoy*. Bogotá: Tercer Mundo).

Fomentar la producción nacional

La expedición de una legislación coherente de fomento y apoyo a la producción cinematográfica nacional se remonta al año 1942, durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo (1886-1959). Buenos servicios le había prestado el cine, de la mano de los Acevedo, al partido liberal y los conatos de legislación proteccionista, que habían ocurrido antes de la desaparición casi total de la producción nacional en 1928, no alcanzaron a fructificar, debido, entre otros factores, a la poca producción de cine nacional que indudablemente paralizaría el mercado de la distribución y exhibición que ya se mostraba próspero tanto en su recaudación como en su inclinación hacia el cine norteamericano.

La Ley Novena de 1942, del mes de agosto, daba exenciones a quienes importaran película virgen (materia prima para filmar) y a los teatros que exhibieran películas colombianas. Los primeros decretos que buscaban reglamentar esta ley se aprobaron en 1944 pero su aplicación se dilató y jamás pudo ser un instrumento de promoción del cine nacional. En 1971 unos profesionales agrupados en torno al Instituto de Investigación Social, Icodes, fundado en 1964, se conformaron como grupo de presión

para buscar una reglamentación de la legislación (Ley Novena de 1942) en apoyo a la cinematografía nacional. Como resultado, en el gobierno de Misael Pastrana (1923-1997) se obtuvo la expedición del decreto 879 de mayo de 1971 que en su texto propone por primera vez la cuota de pantalla para el cine colombiano, la exención de hasta un 25% por la exhibición de un cortometraje y la posibilidad de obtener créditos del Instituto de Fomento Industrial, IFI. Este decreto es el que dio paso a la época conocida en la historia del cine colombiano como del «cortometraje de sobreprecio».

El Estado volvió a tomar partido por el cine colombiano durante el gobierno de Alfonso López Michelsen (1913-2007), cuando se promulgaron importantes decretos como el 950 de 1976 que, con base en la Ley Novena de 1942, propiciaron la creación de un «fondo especial destinado exclusivamente a financiar la industria cinematográfica». De igual manera y en este mismo sentido en 1978 fue creada la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine, mediante el decreto 1244, que se encargaría de la administración del fondo.

Focine, un asunto de Estado

Para otorgar los recursos económicos a la producción de cine colombiano la primera fórmula que se ensayó desde Focine, entre 1978 y 1981, fue la de los créditos de fomento, bajo la administración de Isadora de Norden. Hubo pocas solicitudes de crédito, para ese momento, pues solo se otorgaba a quien respaldase con propiedades u otras garantías similares el otorgamiento del mismo. La variable de mercado correspondiente a la exhibición en salas de cine no era muy bien ponderada y se encontraba bajo el férreo dominio de las producciones estadounidenses y, en segundo lugar, ocasionalmente, de las mexicanas, por lo que la entrada del cine nacional a la cartelera era una rareza. Otro factor que atentaba contra la recuperación de la inversión eran los altos costos de aduana que se tenían que desembolsar a la hora de importar los insumos necesarios para hacer cine. Salvo el productor y director Gustavo Nieto Roa, con *Colombia connection* (1979) y *El taxista millonario* (1979), los demás beneficiarios de los créditos no pudieron pagar sus deudas.

El siguiente texto ilustra con valores en pesos del año 1983 cómo era el panorama de la producción de cine en ese momento:

[...] la producción de una película colombiana sale costando alrededor de 20 millones de pesos. De los 60 pesos que paga el espectador por el valor de una boleta sólo alrededor de 20 le corresponden al productor. Eso significa que si una determinada película logra atraer una taquilla de 200.000 espectadores, sólo puede aspirar a recoger cuatro millones de pesos, que la dejaría

en un déficit de diez y seis millones (Taquilla en rojo. [2008]. *Semana*. Consulta: enero 29 de 2012 en http://www.semana.com/wf_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=61060.

Frente a esta situación una nueva opción se brindó: los créditos especiales. La diferencia con los anteriores era que los realizadores aquí no tendrían que entregar hipotecas y garantías sino firmar pagarés concedidos de acuerdo a una valoración que tenía que ver con su hoja de vida, entre otros elementos a considerar. Esto acercó más a los realizadores hacia Focine y se hicieron filmes como *Amenaza nuclear* (J. Osorio, 1981), *Pura sangre* (L. Ospina, 1982), *La virgen y el fotógrafo* (L. A. Sánchez, 1983), *Cain* (G. Nieto Roa, 1984) y *Con su música a otra parte* (C. Loboguerrero, 1984). Durante la administración de María Emma Mejía (1984-1986) se logró que se les recibieran las películas a los directores como parte de pago. Esta opción llevó a Focine, entre 1984 y 1990, a convertirse en productora. Así, amplió su presencia e inversión en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, para buscar una promoción más amplia de sus productos fílmicos y pasó a financiar la producción de medimetreajes en el formato de 16 mm en lo que se llamo «cine para televisión». En esta etapa el cine de producción nacional recibió un impulso para su realización pero no se puso la misma atención y empuje a la distribución.

Las estrategias para exhibición y comercialización nunca fueron lo suficientemente agresivas como para lograr tener y mantener en cartelera a las películas colombianas. Y es que el cine nacional llevaba otra piedra en el zapato: los exhibidores, que se mostraban desmotivados a mostrar el cine colombiano, no mantenían al día sus deudas con Focine. En 1985 la administración de María Emma Mejía logró introducir un artículo en la Ley 55 de 1985, por medio del cual se cobraría un sobreprecio en las boletas del 16% para el fomento del cine colombiano, que pagarían de forma compartida los productores, distribuidores y exhibidores. El artículo fue demandado porque los impuestos no podrían favorecer a particulares y, en este caso, no el cine colombiano pero sí las casas productoras, bien escasas por cierto, o los directores, que muchas veces hacían el mismo rol de productores, se entendieron como directos beneficiados.

Ante el no pago de los impuestos por parte de los exhibidores, que seguían recaudando, en la administración de Helena Herrán de Montoya, en 1988, se entabló una demanda, con lo cual empezaron a ponerse al día. Cerca de mil millones se recaudaron, sin embargo, por la misma época y frente a la crisis que para la industria de la exhibición se cernía, se otorgó por parte del gobierno una amnistía para una deuda que a principios de 1991 ascendía a más de tres mil millones de pesos. Con Helena Herrán como gerente se produjo poco cine pero se impulsó la creación de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional.

Cuadros para un final

Focine debió inventarse de la nada y mientras buscaba un método de trabajo para la política de fomento se debatió en la dicotomía entre crear una industria o subvencionar una expresión artística. Todo esto unido a la falta de criterios y de políticas para la distribución y exhibición (Álvarez, L. A. [1986]. Reflexiones al final de un periodo (Focine). *Arcadia va a cine*, 13). La mayor parte de las producciones de Focine dejaron un promedio de pérdidas del 80% de la inversión que se dio como fomento. En realidad el único momento en que los colombianos acudieron a ver su cine fue durante los primeros años de existencia de Focine, cuando películas como *El taxista millonario* (1979) o *Padre por accidente* (1982) lograron asistencias que sobrepasaron los 800 000 espectadores.

Con la Compañía de Fomento Cinematográfico se esperaba sacar adelante la producción nacional. Su objetivo era impulsar y fomentar el desarrollo del cine, un concepto que, además de amplio, era ambiguo y así, por ejemplo, el Estado no definió qué cine pretendía hacer: un cine para vender, un cine que recogiera las expresiones regionales o un cine que integrara esos elementos y formara un público. Así, los criterios de realización cinematográfica eran establecidos por cada realizador, y eso está bien, pero el cine, a diferencia de otras actividades artísticas, es también una industria, que dada su fragilidad en contextos como el nuestro debe ser apoyada e impulsada por el Estado y debe tener también un marco que tome en cuenta lo jurídico, el mercado, la cultura e identidad nacional y marcar un derrotero que sea conciliado gracias a la participación ciudadana y gremial. Las acciones de los dieciséis gerentes, ocho encargados y ocho en propiedad, fueron disgregadas y el «gestionar» de los grupos políticos, además de un cúmulo de decisiones impopulares y erráticas, determinó las «razones de Estado» que fundamentaron las decisiones gubernamentales que se adjugaron para que mediante el decreto 2125, del 29 diciembre de 1992, firmado por el presidente César Gaviria (1947), se dispusiera «la supresión de la Compañía de Fomento Cinematográfico “Focine”».

12. LAS MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

LAS MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

(de la ilusión al desconcierto 1970-1995)

Los años noventa se inician con grandes expectativas motivadas por los cambios estructurales expresados en la Constitución de 1991; las reformas al Estado y la apertura económica auguraban esperanzas en la aceleración del desarrollo socioeconómico y político. En el ambiente de la cultura y más específicamente de la producción audiovisual también hubo cambios estructurales, uno fue la creación de la Comisión Nacional de Televisión y otro la liquidación de Focine. Luego, en desarrollo de los preceptos de la nueva Constitución fue aprobada el 7 de agosto de 1997 la ley general de la cultura y se creó el Ministerio de Cultura y la competencia gubernamental sobre los asuntos relacionados con el cine quedó Dirección de Cinematografía de ese ministerio.

El fomento al cine colombiano después de Focine

¿Qué pasó con el cine colombiano después de la liquidación de Focine? Durante cuatro años la responsabilidad acerca de lo relacionado con nuestro cine corrió a cargo del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. En este periodo el número de largometrajes nacionales producidos en el país alcanzó una de las cifras más bajas, al llegar a una o dos películas por año. De esta época, con participación de Focine, es *Confesión a Laura* (1990), de Jaime Osorio Gómez (1947-2006), una de las mejores películas colombianas de todos los tiempos. Integra de manera magistral a su precisión y eficiencia narrativa las imágenes de archivo. En su inicio la película muestra registros documentales de las revueltas y los enfrentamientos en las calles durante el «Bogotazo», 9 de abril de 1948, y fluidamente, con una lograda ambientación, en una secuencia de varios minutos, hace el tránsito del documental, que data la historia, a la ficción. Del blanco y negro, en este caso de una calle en La Habana donde se filmó, se pasa al color; a un interior donde se recrea la historia. Se destaca también el estreno en 1993 de otra película *La estrategia del caracol*, cuyo guion había sido ganador de un incentivo otorgado por Focine en 1989. Esta película de Sergio Cabrera (1950) cosechó varios premios internacionales y generó un gran interés en el público local para superar el millón y medio de espectadores.

La entrada en vigencia de la Ley 397 de 1997, conocida como la ley general de cultura, permitió la creación de una dependencia que ha sido fundamental para asesorar al Ministerio en el diseño de políticas, programas y planes en materia de cinematografía nacional, la Dirección de Cinematografía. En el momento de su puesta en marcha Ramiro Osorio,

primer ministro de Cultura, dio unas declaraciones que resumen la situación por la que había pasado la cinematografía nacional y traza el derrotero de esta dirección ministerial:

[...] después de más de un lustro el cine volvería a tener interlocutor en el Estado, se crearía la Dirección de Cinematografía para estimular la creación cinematográfica y su difusión y, en conjunto con otros ministerios, trabajarán para darle al cine la dimensión empresarial y comercial que requiere» (Ramiro Osorio, a la escena cultural. [1997, julio 22]. *El Tiempo*).

Para complementar la implementación de los procesos y para dinamizar la producción, promoción y preservación de la cinematografía nacional es creado el Fondo Mixto Proimágenes en Movimiento, sucesor de Focine, encargado de administrar el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

La distribución y la exhibición de un cine periférico como el colombiano

El cine colombiano siempre se ha enfrentado a un cuello de botella que reside en la distribución y exhibición, pero la década de los noventa fue una de las más difíciles en la historia reciente. Entre 1993 y 1999 se realizaron en Colombia treinta y cinco largometrajes en cine y fueron estrenados quince, lo que corresponde a menos del 1% del total de los estrenos comerciales durante ese periodo en el país (Proimágenes Colombia. [2012]. *Estreno de largometrajes en Colombia 1993-2011*. Consulta: marzo 5 de 2012 en <http://www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=380>. Este estancamiento en la producción y exhibición del cine nacional vino acompañado también de una crisis en la exhibición comercial de cine.

Colombia venía experimentando una disminución acentuada en la asistencia a cine, el promedio anual por habitante se había reducido de 2,1 visitas al cine en 1983 a niveles menores que 0,5 veces para año en el 2000. Fedesarrollo en el estudio *Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectiva* (mayo de 2000) da luces sobre lo que ocurría en ese momento, no solo en el contexto de la producción colombiana sino latinoamericana, y demuestra la desventaja frente al cine de Hollywood de un cine nacional al momento de negociar con los grupos económicos que comandan la exhibición. Los datos no se presentan como un descubrimiento sino que constatan una realidad económica en que el negocio de la exhibición, más aún en tiempos de crisis, se copa con el cine de las *majors* de Hollywood y es a este al que le otorgan las mejores pantallas, los mejores horarios y le asignan el mayor número de días de exhibición disponibles; la razón es su mejor promoción y con ello atrae al público.

Otro dato muestra que para ese momento la producción, sobre todo el mercadeo del cine latinoamericano, era difícil, pues no se encontraban compradores en los mercados internacionales ni aún en los mismos mercados de la región.

Para finales del siglo xx solo el 2% de la recaudación de la taquilla en Iberoamérica era derivada de la exhibición de cine de la misma región. Sin embargo, los exhibidores aducían que no se trataba de una actitud hostil hacia el cine hecho en Latinoamérica sino más bien de la dificultad de encontrar en las cinematografías de la región suficientes películas de «calidad».

A finales de la década los líderes del mercado de la exhibición, en Colombia, descubrieron nichos de explotación comercial sin cubrir y ante una producción nacional casi inexistente y la de la región latinoamericana inasible, la diversificación de la oferta para atraer el público a las salas llegó de la mano de las cinematografías europeas y orientales destacándose entre ellas la francesa que, gracias al impulso de la Embajada de Francia en el país, contó por un corto tiempo con el circuito Cine-Cinema, que desde 1999 funcionó en algunos teatros de Cine Colombia. El final del siglo para el cine colombiano llegó con el estreno en 1999 de *Soplo de vida*, película del director caleño Luis Ospina (1949), que atrajo algo más de diez mil espectadores y dejó a su director con un cierto sinsabor; así indujo el pensamiento de un «no futuro» para el cine nacional y sugirió asumir la producción digital y la distribución independiente como la vía posible para que los «cines de periferia» o al margen de Hollywood, categoría que corresponde a la cinematografía colombiana, lograran ante la hegemonía, que no daba respiro por entonces, un aliento vital. Sin embargo vendría un nuevo milenio. Fueron momentos de crisis, de cambio de siglo y también de muchas expectativas; las recién creadas instituciones y herramientas para el fomento a la producción nacional aún tenían que ponerse a prueba.

13. ¡EL CINE NO SE RINDE, CARAJO! 1996-2003

¡EL CINE NO SE RINDE, CARAJO! 1996-2003

Nunca es más oscura la noche como antes de amanecer, parece ser la frase, de lugar común, que muestra el panorama del soporte legal e institucional por parte del Estado colombiano a la producción de cine nacional por los años iniciales del decenio de los noventa tras la liquidación definitiva de Focine en el año 1992.

Los cinematografistas en la televisión

Si bien la convergencia de los medios cine y televisión en un entorno audiovisual complementario era un hecho a comienzos del siglo XXI, en el país las reticencias por parte de algunos cinematografistas y las limitaciones a la expresión que impone el tipo de producción y el público al cual se dirige la televisión hicieron que en Colombia la vinculación entre estos dos medios, de creación con imágenes en movimiento, se haya ido perfilando por la fuerza de las circunstancias.

Este es el caso que ocurrió con algunas convocatorias generadas desde entes públicos como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (IDCT) que a través de programas para la televisión nacional como *Crónica urbana* (1993-1997), que se produjeron en soporte electrónico, sirvieran como fuentes de trabajo y de expresión para algunos directores del por entonces paralizado cine colombiano. En particular esta iniciativa de *Crónica urbana* fue posible gracias al compromiso de la cineasta Gloria Triana (1940), quien ya había podido difundir con anterioridad casi medio centenar de documentales de la serie *Yuruparí* por los canales de la televisión nacional. La estrategia de difusión del cine nacional por la televisión es una de las formas de concurrencia de la televisión con otros medios afines. Había sido promovida con la presentación de medimétrajes realizados en el soporte fílmico de 16 mm en un espacio televisivo que se conoció como *Cine para televisión* (1985-1988), al cual ya nos referimos, como una iniciativa positiva de la época Focine.

En el ámbito regional se dio una tendencia similar. En el Departamento del Valle del Cauca el «refugio» para los cineastas, en este caso algunos del grupo Caliwood, también fue la televisión con series como *Rostros y rastros* (1988-2000) que se transmitió por el canal Telepacífico. En menor medida este mismo propósito se cumplió en otros canales regionales como Telecaribe y Teleantioquia. Los contenidos de las obras audiovisuales realizadas para los espacios televisivos demuestran la fortaleza del género documental en la expresión audiovisual nacional, que encuentra en el imaginario popular urbano sus temas en un cambio del enfoque al ámbito rural y marginal que, aunque presente, pierde el predominio que presentaba en años anteriores.

La ley de cultura y el cine colombiano

Cuando a mediados de los años noventa las perspectivas para el cine colombiano hacían de los esfuerzos individuales la única forma de gestión el horizonte parecía insuperable, sin embargo la Constitución de 1991 comienza a propiciar un momento de transición legislativa en las políticas de Estado que permite el inicio del Ministerio de Cultura, el 7 de agosto de 1997 como lo ordenaba la ley de cultura. La misma ley hace un reconocimiento tardío pero definitivo sobre la importancia del cine para la sociedad e involucra a otros ministerios en su apoyo y fomento. En su artículo 40 dice:

[...] el Estado a través del Ministerio de la Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional. Para llevar a cabo las políticas de fomento al cine colombiano la ley de cultura prevé la creación en su artículo 46 del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica por parte del Ministerio de Cultura y especifica la tarea que deberá emprender.

El fondo tendrá como principal objetivo el fomento y la consolidación de la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana, y por tanto sus actividades están orientadas hacia la creación y desarrollo de mecanismos de apoyo, tales como: incentivos directos, créditos y premios por taquilla o por participación en festivales según su importancia.

El fondo que se conocerá como Proimágenes en Movimiento, ahora Proimágenes Colombia, será también el encargado de recibir el legado de Focine según lo determinó el artículo 47 de la ley de cultura: «Trasládase al Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica los bienes que pertenecieron al Fondo de Fomento Cinematográfico, Focine, con todos los rendimientos económicos hasta la fecha».

El producto audiovisual

Frente al vacío industrial que ya hemos venido comentado, constante del cine colombiano en estos años, se ensayó un modelo de coproducción mediante el cual se realizaron películas en asocio con productores no solo de Colombia sino de Venezuela y México, en el marco de un acuerdo comercial que involucra más que el cine y es un tratado de libre comercio que se conoce con el nombre de Grupo de los Tres, G3: México, Colombia y Venezuela.

El resultado de esta alianza para la coproducción, si bien no fue del todo próspero, permitió la realización de títulos como *La nave de los sueños* (1996), sobre seis polizones en busca del sueño americano, y *La toma de la embajada* (2000), que recrea los acontecimientos acaecidos en 1980 cuando un grupo del M-19 copó por varios días la embajada de la República Dominicana en Bogotá. Estas dos películas fueron dirigidas por Ciro Durán y tuvieron una mediana acogida por parte del público.

De 1996 a 2003 el número de películas colombianas que se realizaron no pasó de seis al año, con la excepción de 1997 cuando únicamente se estrenó *La deuda* (M. J. Álvarez y N. Buenaventura), coproducción con España, Francia y Cuba, de impecable factura y gran elenco que no recibió el favorecimiento de los espectadores. Pero es en este periodo cuando surge el productor, guionista y realizador Darío Armando García (1962), más conocido como Dago García que ha sido el más constante y coherente impulsador de la cinematografía nacional en lo que va del siglo XXI. Por estos años da inicio a su vinculación con el cine en películas como *La mujer del piso alto* (1996), al lado del realizador Ricardo Coral, en un ensayo en el mejor estilo de «cine de autor» y una producción cooperativa que continuó con *Posición viciada* (1998), también con Ricardo Coral. En esta producción logran, a partir de un premio para la realización de un cortometraje en el concurso Cinemateca Distrital 25 Años, maximizar el estímulo con otros aportes y sacar adelante un largometraje que llegó a estrenarse en las salas de cine comercial. Luego vendrían más películas de la «factoría» de Dago García: *Es mejor ser rico que pobre* (R. Coral, 1999), donde se asoció en la producción con Gustavo Nieto Roa; *La pena máxima* (J. Echeverri, 2001); *Té busco* (R. Coral, 2002) y *El carro* (L. A. Orjuela, 2003); para completar su lento afianzamiento en la cinematografía colombiana como el artífice de un cine de productor supo asociarse con el capital de la televisión a través de Caracol TV, de manera que aumentó la penetración y el impacto de su propuesta fílmica sobre la taquilla y sobre el público.

Dos producciones con capital extranjero que muestran, en Bogotá y Medellín, historias asociadas al mundo criminal, sobre todo de jóvenes, se presentan por estos años. *Todo está oscuro*, de la realizadora española Ana Díez, viaja al sur de Bogotá y registra una ciudad inédita donde ocurren los tópicos propios del secuestro y del mundo de las drogas ilícitas; a pesar su buena realización no encontró un nicho comercial en la cartelera muy pesar de que participa un grupo de empresas productoras de España, Grecia y hasta el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica. Otra sería la suerte de *La virgen de los sicarios* que gracias al empeño del productor y director Jaime Osorio Gómez, con su empresa Tucán Producciones, al lado de inversionistas de Francia y España, hizo de esta película un hito reciente en la cinematografía nacional, respaldada en el guion de Fernando Vallejo con base en su novela homónima, con un elenco artístico y técnico nacional y con el connotado director francés Barbet Schroeder (1941).

Aunque en las dos películas mencionadas con anterioridad están presentes los temas que marcan la realidad nacional, el tratamiento de las historias que plantean no presenta el sufrimiento al que una parte de la población se tiene que someter en su diario vivir por culpa de la sempiterna violencia. *La última noche* (2003), de Luis Alberto Restrepo (1956), que toca directamente el desplazamiento forzado de campesinos a la ciudad, logró un buen recibimiento por parte del público y una mejor acogida por parte de la crítica especializada.

La colaboración con otros países y su soporte financiero o con directores foráneos y su mirada refrescante, además del trabajo en equipo de obstinados realizadores independientes más la recurrencia de temáticas y polémicas (narcotráfico, violencia y pobreza extrema), en medio de un lenguaje que busca caminos de expresión propios, son los fenómenos que marcan buena parte de los largometrajes de ficción que conviven con el perenne interés etnográfico del documental colombiano en esta etapa, previa a la llegada de la ley de cine.

14. ¡EL CINE NO SE RINDE, CARAJO! 1996-2003

¡EL CINE NO SE RINDE, CARAJO! 1996-2003

Respondiendo a los objetivos que le fueron determinados en la Ley 397 de 1997, el Fondo Mixto Proimágenes en Movimiento promovió, al lado de varios sectores de la sociedad civil y de los cinematografistas, la aprobación del acto legislativo que permitió que se promulgara la Ley 814 de 2003, ley de cine. El Estado colombiano de esta manera concretó unas políticas de apoyo y fomento al cine nacional otorgándole la importancia no solo por su valor como expresión cultural y artística sino por el potencial que una cinematografía propia tiene para el desarrollo económico de la nación que la acoge y la propicia.

El concepto de una cinematografía nacional en el marco de la ley de cine

El impulso al sector cinematográfico en su conjunto se logró con la ley de cine que permitió la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que obtiene su financiamiento de la contribución parafiscal, es decir del pago que hacen los exhibidores y los distribuidores, además de los productores de películas colombianas, en un porcentaje menor, a una cuenta especial creada para tal fin y administrada por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes. El recaudo para el pago de la cuota proviene de una parte del valor de la boleta de entrada al cine.

La ley previó que la dirección del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico estuviera a cargo del Consejo Nacional de Arte y Cultura en Cinematografía, CNACC. Este órgano está compuesto por el ministro de cultura, el director de cinematografía, dos representantes con trayectoria en el sector designados por el ministro y un representante por cada uno de los sectores correspondientes a los exhibidores, los distribuidores y los productores de largometrajes colombianos completaba esta primera instancia. Recientemente se sumaron dos representantes más, pertenecientes a los sectores artístico/ creativo y técnico. La Secretaría Técnica está a cargo de Proimágenes desde los mismos inicios del CNACC.

Los recursos que anualmente recoge el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico se destinan en un 70% para la producción cinematográfica, el 30% restante para actividades afines y complementarias como la preservación de la memoria audiovisual, el apoyo a proyectos de formación de públicos, de productores, al desarrollo de industrias relacionadas con el cine y al apoyo a la distribución de películas así como al fortalecimiento de un Sistema de Información Cinematográfico, Sirec.

Al lograrse entonces una política pública que se articula gracias a la ley de cultura y la ley de cine, el concepto de un cine colombiano se amplía de forma que ya no es solamente una estrategia para fomentar la producción sino un conjunto de acciones que abarcan una concepción tanto cultural y social como industrial y económica para «propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de la cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia» (Ley 814 de 2003, artículo 1).

La ley de cine permite la aparición de casas productoras y la figura del productor como una especialización profesional que no tenía hasta entonces un perfil definido en una cinematografía en la cual los roles entre director y productor estaban muchas veces fusionados o por lo menos no delimitados. Se busca entonces el desarrollo de estrategias publicitarias que logren crear un producto audiovisual respaldado por campañas publicitarias que busquen impactar desde los orígenes mismos del proyecto.

Para tomar un modelo que muestre cómo se ha venido perfilando la producción, después de expedición de la Ley 814 de 2003, bien vale la pena seguir lo acontecido con Tucán Producciones, empresa que fuera fundada por el maestro Jaime Osorio, que estrenó *María llena eres de gracia* un año después de haber entrado en vigencia la ley. El hacer de la producción un seguimiento en todas las etapas de un largometraje, desde el proyecto inicial hasta el producto final para posicionar una película por sus méritos tanto en el mercado como en la cultura nacional era un ejercicio que la cinematografía colombiana no tenía muy estructurado. Esto fue lo que Tucán hizo con *María llena eres de gracia*, dirigida por un realizador norteamericano: Joshua Jacob Marston (1968) y filmada parcialmente en Ecuador; se obtuvieron recursos de la prestigiosa empresa HBO Films. Luego, para lograr una promoción que permitiera obtener el éxito en taquilla, su protagonista, la actriz Catalina Sandino (1981), obtuvo el Oso de Plata a la mejor interpretación femenina, compartido con Charlize Theron por *Monster*, en el 54.º Festival de Cine de Berlín en el 2004 y una nominación al Oscar. Por sus valores intrínsecos, donde cuentan muchos elementos y momentos de producción, pero también por haber despertado el interés antes de su estreno, la historia de María Álvarez, trabajadora en una plantación de flores que termina llevando en sus entrañas cocaína hacia Estados Unidos, no solo cautivó a una parte del público colombiano sino que también logró ventas internacionales destacables.

Tras la reglamentación de la Ley 814 de 2003 la producción nacional tuvo una inédita participación en el mercado cinematográfico y en el 2006 superó el 13% del total de entradas al cine en Colombia, lo cual equivale a más de dos millones ochocientas mil boletas vendidas (para estas estadísticas se tomó como fuente de información el artículo Invertir en cine,

otra alternativa de negocio. [2008, noviembre 11]. *Dinero*; ver también Cine nacional: bajó la taquilla. [2008, enero 18]. *El Tiempo*, pp. 2-4. De igual manera, el número de producciones estrenadas se incrementó de una en el 2000 a más de trece en el 2008. Se hicieron visibles casas productoras como Dynamo Producciones, responsable del largometraje *Satanás* (Andy Baiz, 2007); Laberinto Producciones, con *Bluff* (Felipe Martínez 2007), y Rhayuela Films con *La historia del baúl rosado* (Libia Estela Gómez, 2005), para citar solo algunas que lograron dinamizar la oferta de cine colombiano. sin olvidar a CMO Producciones, responsable del título nacional que más espectadores logró llevar a las salas: *Soñar no cuesta nada*, de Rodrigo Triana, que en 2006 alcanzó casi un millón doscientos mil asistentes a salas de cine.

La aparición de películas documentales en video estrenadas en salas comerciales fue otra de las novedades de este periodo; el maestro Luis Ospina incursionó con esta innovación en busca de audiencias para la producción audiovisual colombiana: *La desazón suprema* (2003), que tiene el gancho comercial del conocido escritor Fernando Vallejo, fue la primera, seguida de *Un tigre de papel* (2007). Estas producciones han marcado la pauta para contemplar el video, ahora en formato digital, como opción para el desarrollo del documental y aumentar su impacto en las audiencias.

La ley de cine también incentivó la producción de cortometrajes nacionales al propiciar una exención en la cuota parafiscal para los exhibidores que presenten cortometrajes de esta manera y, en lo que corresponde al texto de la ley, busca incentivar el cine con el cortometraje de las nuevas generaciones de cineastas asumido como un periodo formativo.

Uno de los factores que se deben tener en cuenta en el cine colombiano después de la ley de cine es el de la participación de los dos canales privados de televisión, Caracol y RCN, en la producción, comercialización y difusión después del estreno en sala. Esta vinculación ha mostrado ser provechosa desde el punto de vista económico, aunque ha producido resquemores por la influencia de la televisión en el cine colombiano en lo referente a los temas y los tratamientos; un caso especial es la serie televisión *Sin tetas no hay paraíso* que, después de su éxito en la pantalla chica, fue llevada a la pantalla grande como largometraje por Gustavo Bolívar, autor de la novela y guionista. Otro importante apoyo a la producción de cine colombiano es el Fondo Iberoamericano de Ayuda, Ibermedia, el cual ha aportado recursos mediante convocatoria para proyectos de realización durante este periodo, fomento que se complementa con los estímulos tributarios a inversionistas previstos en la Ley 814 de 2003 para crear un abanico de opciones que han permitido una época inédita y prolífica del cine nacional.

El despegue de la industria cinematográfica de la producción de cine en Colombia parece ahora muy esperanzador. La ley de cine también propició un movimiento para terminar los proyectos pendientes por lo menos uno desde diez o más años atrás y en este primer periodo también se ha visto la llegada de una nueva generación de realizadores y productores que necesariamente al lado de los maestros consagrados son los que han permitido que el cine colombiano sea objeto de atención para los mercados externos y también sea de interés para festivales y muestras que buscan, desde otras ópticas, más artísticas y culturales, conocer de primera mano el desarrollo de nuestra cinematografía.

